Recensionen

und

allgemeine Bemerkungen

über

Theater und Musik.

Ohne Ernst ist in der Welt nichts möglich, und unter denen, die wir gebildete Menschen nennen, ist eigentlich wenig Ernst zu finden.

(Goethe.)

II.

Das Kärnthnerthortheater. — Musikzustände.

Wien, 1853.

Bei J. F. Greß.

Gedruckt bei J. P. Sollinger's Witwe.

Inhalt.

Das Kärnthnerthortheater *).

Musikzustände.

*) Der unlängst im Kärnthnerthortheater stattgehabte Directionswechsel hat uns bewogen, jede näher eingehende Erörterung über die Leistungen dieser Bühne unter Herrn von Holbein's Leitung zu vermeiden, besonders da eine solche Beurtheilung, nach unserer Ueberzeugung, nicht eben sehr zu Gunsten des abtretenden Directors ausgefallen wäre. Wir beanspruchen zwar für die Kritik das ungeschmälerte Recht, auf eine bereits abgeschlossene Periode zurückzukommen; es schien uns jedoch passender, in diesem Augenblicke uns blos mit der neu eintretenden Direction zu beschäftigen, die Aufgabe, welche diese zu erfüllen haben wird, festzustellen, und zu diesem Zwecke auf den Zustand der Wiener Oper, wie er sich uns als das Ergebniß aller früheren Bestrebungen und geschichtlichen Thatsachen darstellt, hinzuweisen. Der Direction des Herrn von Holbein haben wir nur da erwähnt, wo es uns zur Feststellung dieser Thatsachen, und zur Begründung unserer Meinung unerläßlich schien.

Das Kärnthnerthortheater.

. . . Ja! so sind sie! Schreckt
Sie alles gleich, was eine Tiefe hat;
Ist ihnen nirgends wohl, als wo's recht flach ist.
. . . .
Da rufen sie den Geist an in der Noth,
Und grauet ihnen gleich, wenn er sich zeigt.
(Schiller.)

Vergangenheit und Gegenwart.

Unter den verschiedenen Gattungen dramatischer Productionen nimmt die Oper eine ganz eigenthümliche Stelle ein. Musik und Schauspielkunst leiten ihren Ursprung von den fernsten Zeiten des Alterthums her. Beide als Oper vereint, zeigen sich zuerst im 17. Jahrhundert; ihr wirklicher Aufschwung als vollkommen selbstständiges und immer mehr ausgebildetes Kunstwerk ist wohl erst von der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu datiren. Die Spuren dieser allmäligen Entwicklung, welche beinahe noch in unsere Zeit fällt, können wir daher ohne Mühe verfolgen. Demungeachtet ist vielleicht keine Gattung von so verschiedenem, von Zeit und Ort abhängendem Standpuncte aufgefaßt worden. Nicht selten haben selbst eifrige Freunde der Schauspielkunst die Oper als eine Aftergattung verdammt, indem sie die Behauptung aufstellten, sie habe zum

Verfalle der Kunst beigetragen, da man, um sie glänzen zu lassen, das recitirende Drama vernachlässigt habe. Diese Klage zeigt deutlich, wie sehr man sich im Allgemeinen, zu verschiedenen Zeiten, von dem Standpuncte, von welchem aus die Oper betrachtet werden soll, entfernt hat. Die Pariser Académie de musique wird immer mehr beherrscht durch das oft ganz unverhohlen zur Schau getragene System: die Oper sei eine Art Schaustück, in welchem Musik und Text sich mit dem ganzen Aufwande moderner scenischer Ausstattungskunst verbinden, oder gar sich demselben unterordnen, um Effect zu machen, um durch Massen auf Massen zu wirken. Dabei aber besitzen die Franzosen in ihrer komischen Oper ein Institut, welches wenigstens nach dieser speciellen Richtung hin den Begriff der Oper aufrecht erhält. In Italien hingegen ist dieser Begriff nicht lebendig geblieben, sondern in eitles Modegeklingel und forcirtes oder weichliches Virtuosenthum aufgegangen. In Deutschland hat sich, freilich nur durch den Einfluß einer unbeträchtlichen Minderheit von Künstlern und Kennern, die wahre Bedeutung der in Rede stehenden Gattung fortgepflanzt. Diese Bedeutung, dieser einzig wahre, allein auf Geltung Anspruch habende Begriff ist ganz einfach folgender: Die Oper sei das in Musik gesetzte Drama, ernst oder komisch; und das war sie auch überall, wo gute Musik sich momentane Geltung verschaffen konnte; so betrachteten sie alle großen Tondichter jedes Landes, alle wahren Kenner, welche sich über die Grundbedingungen der Kunst Rechenschaft geben wollten. Es wird

nicht unnöthig sein, hier anzuführen, wie der künftige Director des Kärnthnerthortheaters sich in diesem Sinne über den Begriff der Oper ausspricht: „Oper nennen wir jenes Bühnen„schauspiel, welches durch Vereinigung der Poesie und Musik „in ein Ganzes, nicht nur den Gefühlsausdruck der Charaktere „handelnder Personen erhöht, die Situationen anschaulicher „ausmalt, den Wortbegriff ergänzt, sondern auch als selbst„ständiges musikalisches Drama Empfindungen erregen, das „Gefühl erheben muß. Besondere Ausschmückung durch Deco„rationspracht, Tanz u. s. w., ist nicht Bedingung, sondern „Accessorium der Oper *)." Also die Oper ist ein musikalisches Drama, folglich eine ebenso edle Gattung, als das recitirende Drama, auf dieselben Grundsätze gestützt. Die Hauptbedingung einer gelungenen Vorstellung wird dieselbe sein für beide; hier wie dort wird sie in der Entfaltung eines künstlerischen Ensembles, in der Wahrheit und Einfachheit, sowohl der Darstellung, als auch der Composition, bestehen. Dieser Begriff, wir wiederholen es, hatte sich in Deutschland noch am besten erhalten, jedoch leider meistens nur bei einem verhältnißmäßig geringen und noch dazu einflußlosen Theile des Publicums; diejenigen aber, welche berufen wären, thatsächlichen Einfluß auf die Entfaltung der Kunstkräfte zu nehmen, begreifen ihre Pflicht nicht oder versäumen sie geflissentlich; denn einerseits werden ungeheuere Summen nutzlos verschwendet, anderseits

*) J. Cornet. Die Oper in Deutschland, Seite 10.

für das Gedeihen der Kunst so viel wie Nichts gethan. — Dies bezieht sich zwar auf ganz Deutschland, besonders aber auf Wien, welches immer voranging, wo es galt den Geschmack zu verderben, die Kunst auf Abwege gerathen zu lassen. — In Herrn Cornet's erwähnter Broschüre finden wir nähere Daten, und bemerkenswerthe Aussprüche über die gränzenlose Vernachlässigung, weche die Oper hat erleiden müssen. Wir führen nicht ungern Cornet's Worte an, insbesondere was sich auf Wien bezieht, erstens weil wir ihn als competent betrachten müssen, zweitens weil es uns zeigen wird, wie unser künftiger Operntheaterdirector über die Oper denkt.

Die Geschichte der deutschen Oper in kurze Worte einfassend, gelangt er gleich anfangs zu dem Ausspruche *), „es „fehlte uns schon damals (zu Gluck's Zeiten), wie heute, eine „Schule für dramatischen Kunstgesang von wel„cher aus die Bildung bewerkstelligt werden könnte." Weiter schildert er den trostlosen Zustand der Opernverhälnisse in Deutschland **): „Welch ein buntes Durcheinander ohne Sy„stem, ohne Plan, also auch ohne Zukunft — für die näch„sten Jahre wenigstens —! Wien's Oper unter der Pacht „eines italienischen Speculanten, Berlin's Oper ohne musika„lischen Vorstand, München nur für seine Landeskinder be„sorgt. Dresden zu klein um den Ton anzugeben. Keines die„ser Hoftheater-Institute hat für Bildung der Sänger und

*) Seite 13. — **) Seite 15.

„Componisten gewirkt, und obwohl man Dresden in den letzten „zehn Jahren ein gutes Repertoir nachrühmen muß, war es „doch eben so wenig fürsorglich für die Zukunft der Opern„bildung. Hamburg, welches keine Subvention erhält, hat „dennoch das umfassendste Opernrepertoir aufzuweisen; die „kleinen Residenzen haben für den Zweck allgemeiner Kunst„förderung zu wenig Gewicht. Gestehen wir nur offen, daß „die reich dotirten Hofbühnenvorsteher wenig oder nichts für „die Zukunft der Oper, für Bildung des edlen Geschmackes, „guter Componisten und dramatischer Sänger gethan haben.“ In der Beurtheilung der für die Oper höchst wichtigen Epoche vom Jahre 1816 bis 21, nachdem er die förmliche Revolution geschildert, welche Rossini damals hervorbrachte, spricht er sich folgendermaßen aus *): „. . . . Ein Conservato„rium wie in Paris, existirt in Wien nicht; während die Li„beralität der kaiserlichen Administration von Untergeordne„ten übel angewandt wurde; während man sich mit dem „Gemeinplatze entschuldigte, wir finden keine Stimmen, da „mußte man sich für die abgegangenen Deutschen um ein „Aequivalent umsehen; wo konnte man es besser und schnel„ler finden, als in dem Lande, welches in letzter Zeit einen „Siboni, Crescentini, eine Sessi, Catalani u. s. w. „und 50 andere Gesangsvirtuosen erzeugt hatte? Während die „vortrefflichen Institutionen in Paris, die durch Gebrauch und

*) Seite 37.

„Sitte angefachte Aemulation Italiens goldene Früchte trugen, „da drängte man in Wien voll Eifersucht die jüngeren Ta= „lente, Kreutzer, Spohr, Meyerbeer, Weber, zu= „rück und damit man solchen Spaß nicht merken sollte, wenn „das Publicum eben so gut und noch besser amüsirt würde, „da warf man schöne italienische Goldorangen und Confetti „unter das naschhafte Volk, und siehe da! der Spaß glückte. „ ..... Hatten auch damals die Franzosen den declamato= „rischen Ausdruck in der großen Oper fast bis zur Caricatur „gesteigert, so verbannten sie doch auch durch die Perfection „ihrer Opéra comique jene herkömmliche, gespreizt = pathe= „tische Form und Spielweise ... sie hatten doch eine Schule. „Waren auch die Italiener auf den Irrweg des Rococowe= „sens gerathen, so hatten sie doch gebildete, geschickte Keh= „len, die auch dem einfachen bel canto gewachsen waren; „sie hatten Sänger aus den Conservatorien, viele und gute „Sänger. Und was hatten wir? Wir hatten wenig, und was „wir hatten brachte ein glücklicher Zufall; wir lavirten mit „Gluck, Mozart, Weigl, Winter u. s. w., hin und „her und warteten auf günstigen Wind; wir steuerten zwar „immer der Natur und Wahrheit nach, aber die Bestrebungen „waren nur einzelne; der gute Wille fand weder Stützpunct „noch äquivalenten Lohn für gehabte Arbeit, fand weder „Regulirung von Staatswegen, noch einen richtigen Plan, „nach welchem man das schöne kaiserliche Geld kunstfördernd „zur Ausbildung und Ermunterung der Componisten und

„Sänger und des reinen Geschmacks der Zukunft hätte anle-
„gen sollen. — ..... Weigl hatte damals die Opern-
„direction, er sorgte für momentanes Amüsement, nicht
„für deutsche Kunst und Kunstbildung. Die Förderung des
„Allgemeinen, die Zukunft, lagen ihm wenig am Herzen. —
„Die deutschen Theaterdirectionen jammerten einstimmig über
„den Opern- und Sängermangel, sie hatten alle das Be-
„dürfniß, das Publicum zu amüsiren, und doch thaten
„alle nichts, dem Mangel wenigstens für die
„Zukunft abzuhelfen; man stellte wohl einzelne Ge-
„sangslehrer an, aber diese hatten vom dramatischen,
„zumal vom deutschen, Vortrag selbst keine rechte Idee.
„Nur die Provinzialstände Böhmens errichteten ein sogenann-
„tes Conservatorium, welches im kleinen Kreise Rühmliches
„leistete und größere Städte beschämte, aber dramatische
„Sänger wurden auch dort nicht gebildet. — ......
„So waren die Opernzustände in Wien. Jene Zeit ist schwer
„anzuklagen, über Vergeudung kaiserlicher Munificenz, über
„Zernichtung redlichen Willens vorstehender Behörden, die
„alle Macht und Mittel anboten, um Oesterreichs Opernzu-
„stände auf den ersten Platz im gebildeten Europa zu stellen,
„denn der erste Platz gebührt Wien, seiner Natur und gro-
„ßen Vergangenheit nach. — In Berlin standen die Dinge
„besser; Spontini's Opern hatten großen Eindruck ge-
„macht. In Ermanglung eines einheimischen Genius berief
„man ihn dorthin, der auch seiner Compositionsweise nach

„den Deutschen näher stand, als den Italienern. Das war „kein Fehler; man ging doch vorwärts. — . . . . . Berlin „hatte damals schon ein festes Opern-Ensemble in den Da„men Milder, Schulz-Kilitschky, Seidler, alle „drei aus Oesterreich, den Herren: Bader, Stümer, „Fischer u. s. w. Der intelligente Sinn der Berliner, „gebildet durch Righini, B. A. Weber, durch Zel„ter's Singakademie, ließ seinen Gluck, Mozart, „Haydn, Beethoven nicht aus den Augen, und hielt „fest am Classisch-Schönen bis auf den heutigen Tag. Eine „Vorstellung von Gluck's „Iphigenia" füllt jetzt noch das „große Opernhaus."

„Wien hielt nicht fest; Wien wurde gegängelt vom „Egoismus, Neid, Eifer- und Habsucht Einzelner, von „Beamtenwillkür, die im Stillen die Wohlthat des Herrn „verzehrten, während Rossini's Bumbum alle blind machte „und einschläferte. Man kann dieser Wahrheit nicht aus dem „Wege gehen. Weil sich die Ansprüche aller Art steigerten, „die deutsche Oper nichts Eminentes producirte, Weigl „seinen Behörden nicht reinen Wein einschenkte, das heißt „auf radicale Heilung drängte, und weil der große Markt „nach Rossini schrie und nach italienischen Kehlen, da „wurde das Kind mit dem Bade verschüttet, man verpach„tete die Opernführung an Domenico Barbaja, um „reinen Tisch zu machen und aller Plackerei los zu werden, „um der augenblicklichen Sterilität abzuhelfen, um die Schreier

„zu beschwichtigen, um — — ..... Nachdem Barbaja „seine Spielwaarenbude durch die Signori Davide, Ro„zarri, Ciccimarra u. A. eröffnet hatte, da rieben „sie sich den Schlaf aus den Augen, da zitterten die alten „Perrücken, da blickten sich die echten Kunstkenner, die Com„ponisten und Sänger bedenklich an, denn sie fühlten wohl, „es breche eine neue Periode heran; um die Wahrheit des „dramatischen Ausdrucks, die echte Charakteristik, die grandiöse „Heiligkeit der Musik, sei es zumeist geschehen; sie werde „durch Gesangsflitter, Stimmprächtigkeit, durch neue Marsch- „und Tanz-Rhythmen verdrängt ..... Der Geschmack wurde „bald so einseitig, daß selbst das Bessere der Franzosen nicht „mehr durchdringen konnte; aber Rossini gebührt auch „das Verdienst, daß die vernachlässigte Melodie wieder in „ihre Rechte eingesetzt wurde, daß die deutschen Sänger im Süden „singen lernten, denn um Almaviva, Othello, Giannetto u. s. w. „vortragen zu können, mußte man singen können.*) — ..... „Jetzt (1817—1822) berief man C. M. Weber nach Dresden, „Spohr nach Kassel, Guhr nach Frankfurt, Strauß nach „Carlsruhe, Lindpaintner nach Stuttgart, Hummel „nach Weimar, Kreutzer nach Wien, während Spon„tini in Berlin wirkte. Allein zugleich mit dieser allgemeinen „Rüstung begann auch die Zersplitterung der Componisten

*) Wenn Herr Cornet den „Barbier“ während der deutschen Saison im Jahre 1852 in Wien gehört hat, so wird er wohl diesen Ausspruch auf unsere Zeit nicht mehr anwendbar gefunden haben.

„und Sängerkräfte. Damals, wie heute, dachte keiner an ein „gemeinsames, systematisch geordnetes Wirken, es mochte „keiner ein Personale bilden, ein Institut gründen, „welches dramatische Künstler für die Oper aufziehen, kräfti„gen und den eigenen Weg gehen lehren konnte. Anstatt sich „zu vereinigen, ging Jeder heimlich auf Reisen und suchte, „und caperte wo und was er fand, und setzte sich ein lü„ckenhaftes Bataillon von Anfängern zusammen, glücklich „wenn er einen leidlichen Tenor, eine Duodez-Primadonna „gefunden hatte. Keiner nahm sich die Mühe, kleine Zweige „in die Erde zu pflanzen, sondern wollte rasch die reifen „Früchte pflücken. Diese Eifersüchtelei und Concurrenz erschuf „zuerst die Steigerung der Sängergagen. Die Uneinigkeit, „der Egoismus, der Beamten-Schlendrian und die System„losigkeit jener Periode, tragen die Schuld der gegenwärtigen „Künstlerdürre und der damit zusammenhängenden Produc„tions-Sterilität. Man mißverstehe mich nicht: producirt wird „jetzt mehr als jemals, aber es ist gemachte Musik, nicht „erfundene. Sänger hat man ebenfalls jetzt mehr als damals, „aber sie können nicht singen, wie damals, sie vergeuden „ihre Stimmen, und ziehen den reinen Kunstgeschmack in's „Verderben, denn sie haben von ihren Vorgängern wenig ge„lernt; sie hatten nie eine regelrechte Schule...... Dennoch „hat Wien immer das Grundelement zum Guten in sich be„wahrt; die Wiener Schule, aus Haydns und Mozarts „Partituren abstrahirt, ist noch immer die einzig wahre, in

„der man deutsche Operneleven bilden darf; nur ist der „Deutsche in Kunstsachen lieber darauf bedacht, die Leute „zu unterhalten, als sie zu bilden, die Sachen gehen zu „lassen, als sie zum festen Ziele zu lenken, vom alten Reich= „thum zu zehren, als für neue Quellen zu sorgen .....*) „Nach der Verpachtung des Operntheaters in Wien zer= „stiebte nach und nach die dortige deutsche Operngesellschaft „in alle Welttheile. Von 1816 bis 1824 sind über 60 „Sänger und Sängerinnen aus Oesterreich fortgewandert: „sie fanden im Vaterlande weder Beschäftigung, noch Aus= „bildung, noch adäquaten Lohn. Dies alles wurde ihnen in „Deutschland .... Sie bildeten sich zu dramatischen Künstlern „aus, weil sie sich in jeder Gattung üben mußten, weil man „in Berlin, Hamburg, Dresden u. s. w. nicht zufrieden ist, „wenn ein Tenor das H mit Bruststimme singt, wenn eine „Primadonna bis in das F trillert, sondern dort die Gesammt= „leistung der ganzen Rolle gefordert, die Oper als ein Kunst= „ganzes betrachtet wird ....**) In Wien folgte auf den „Pächter Barbaja der Graf Gallenberg, dann der „Tänzer Duport. Dieser dachte wenigstens daran, eine Ge= „sangsschule durch Röckel und Ciccimarra für sein In= „stitut zu errichten, aus welcher Sophie Löwe, Erl, „Staudigl, Tichatschek u. a. m. hervorgegangen sind. „Dann folgten Ballochino und Merelli; obwohl sol=

*) Seite 51. — **) Seite 60.

„chen Pächtern contractlich aufgegeben wird, jährlich eine „gewisse Anzahl deutscher Werke neu vorzuführen, so konnte „es den deutschen Meistern doch nicht so leicht glücken, in einer „Stadt zu reussiren, deren Geschmack durch und durch italie„nisirt war.“

„Das allgemeine deutsche Lexikon sagt über diese Pe„riode: „„Deutsche Musik hört man in Wien nicht, doch „„Donizetti, Ricci u. s. w. Die deutsche Musik re„„präsentiren dort jetzt Strauß und Lanner.““ Dies Ur„theil ist hart, aber nicht ganz unwahr.“

„Mehr als dies beweist jenes berühmte Prome„moria österreichischer Kunstverehrer an Beethoven, „welcher sich mit seiner neunten Symphonie nach Berlin wen„den wollte, da er in Wien keine Unterstützung fand. In „diesem denkwürdigen Actenstücke wurde es ausgesprochen, „daß damals „„Flachheit den Namen und das Zeichen der „„Kunst mißbrauchte, und in unwürdigem Spiele mit dem „„Heiligen der Sinn für Reines und ewig Schönes sich „„verdüstere und schwinde; daß fremdländische Kunst sich auf „„den Ehrensitz der deutschen Muse lagere, und eine zweite „„Kindheit des Geschmacks dem goldenen Zeitalter der Kunst „„zu folgen drohe.““ Solche Beweise kann die Geschichte der „Musik und der Oper nicht ignoriren.“

Wir haben nun das Wichtigste, was Hr. Cornet über die Vergangenheit der Wiener Oper sagt, angeführt, und können sein Urtheil mit seinen eigenen Worten bestätigen, in-

dem wir wiederholen: „Dies Urtheil ist hart, aber nicht ganz unwahr!"

Ueberall, wo wir unsere Blicke hinwenden, herrscht Besorgniß und Entmuthigung im Bereiche der Musik. In zweierlei Richtung läßt sich dieses allmälige Sinken der musikalischen Kunst neuester Zeit verfolgen und bestätigen, nämlich in Bezug auf die Composition, und in Bezug auf die Gesangskunst. Was charakterisirt die Componisten unserer Zeit? Die Unklarheit über das, was sie leisten können, und über das, was sie leisten sollen; über ihre Mittel, wie über ihren Zweck. Sie sind von der Meinung beherrscht, man müsse vor allem Gewaltiges und Originelles produciren; daher suchen sie sich zu überbieten in der Anhäufung materieller Effectmittel, welche das Ohr betäuben und das Herz kalt lassen; sie wollen beinahe nur düstere, wilde, dämonische Leidenschaften schildern, welche wohl zuweilen den Zuhörer erschüttern können, welche aber ihre ganze Macht verlieren, wenn sie immer wiederkehren und keinen Raum lassen für sanfte, ruhige, zarte, behagliche Empfindungen, welche die Musik so gut auszudrücken vermag; sie quälen sich ab, um neue Formen, neue Gedanken zu finden, anstatt sich stets zu bestreben, ihrer Musik den Ausdruck der Wahrheit, Schönheit und Einfachheit zu verleihen: der Wahrheit, in so ferne die Idee, die Situation, die Worte durch die Musik treffend und ergänzend ausgedrückt werden; der Schönheit, in sofern sich dieser Ausdruck zu einem geordneten, harmonischen, klaren Ganzen gestaltet; und der Einfachheit endlich,

weil nur das Einfache wahr und schön sein kann. Man hört es den Werken der jetzigen Componisten nur zu sehr an, daß sie sich nie genug mit dem Studium der Classiker, namentlich Mozarts und Haydns, befaßt haben. Man erwiedert vielfach, daß sich die Musik jetzt auf einem andern Standpuncte befinde, als zu Zeiten Mozarts, daß namentlich die Vervollkommnung der Instrumentirung eine ganz andere Behandlung der Begleitungsstimmen erheische, und daß das Finstere, Düstere, Leidenschaftliche der jetzigen Musik ein Merkmal unserer Zeit sei, welches sich nicht verbannen ließe. In Bezug auf die Instrumentirung sind allerdings seit fünfzig Jahren große, mitunter auch heilsame, nothwendige Veränderungen vor sich gegangen. Wir haben auch nichts dagegen, daß man stärkere Effecte benützt, wenn sie nur sparsam und am rechten Orte angewendet werden, wenn nur der menschlichen Stimme, so wie der melodischen und zugleich charakteristischen Durchführung ihr Recht zurückgegeben wird. Und das können die Modernen immerhin in den alten Classikern suchen; auch Mozart erfand Massen-Effecte, die für seine Zeit etwas Neues, Ueberraschendes, Blendendes waren, und doch, mit welcher Mäßigkeit wußte er sie zu vertheilen! — Die Entschuldigung, daß die düstere Stimmung der modernen Musik das Merkmal der jetzigen Zeit sei, können wir eben so wenig annehmbar finden. Mozart und Haydn sind gewiß die heitersten Componisten aller Zeiten; ihre Musik trägt den Stempel der Fröhlichkeit, der Zufriedenheit; ihre Töne athmen Ruhe und

Lebenslust; allein dies alles nur da, wo sie sich dieser Stimmung, die ihnen so natürlich war, überlassen durften, oder wo dieselbe ausgedrückt werden mußte; sobald aber die Situation, der Begriff, den sie vergegenwärtigen wollen, eine ernste, wehmüthige Färbung verlangt, wie schön wissen sie dies auszudrücken! Man vergleiche nur z. B. in den „Jahreszeiten" die Romanze: „Ein Mädchen das auf Ehre hielt" mit der Arie: „Erblicke hier, bethörter Mensch" und im „Don Juan" die „Registerarie" mit der „Sterbescene" des Gouverneurs. Diese zwei Componisten, deren innerste Natur sich der kindlichsten Fröhlichkeit zuwendete, wie unübertrefflich haben sie den Ernst und das Ergreifende einer tragischen Situation erfaßt und wiedergegeben! Wie vermochten sie dies? Sie waren nicht befangen in der Betrachtung ihres eigenen Wesens; sie dachten nicht an sich, sondern an die Weihe der Kunst, an den darzustellenden Gegenstand, und an die besten Mittel, Herz und Verstand ihrer Zuhörer zu befriedigen; sie bewahrten ihre Originalität und verläugneten doch, wenn es ihnen nöthig schien, ihre individuellen Neigungen. Diese Objectivität, welche den echten Kunstschöpfer bezeichnet, mangelt beinahe allen gegenwärtigen Componisten. So lange sich diese von den Einflüssen der Zeit und von ihrer subjectiven Stimmung nicht mehr befreien, als es bis jetzt bei den meisten der Fall zu sein scheint, so lange werden sie auch kein echtes Kunstwerk zu Stande bringen, denn jedes Kunstwerk beruht auf der Verläugnung der individuellen, oder subjectiven Stimmung des Künstlers.

Noch viel auffallender und beklagenswerther ist der Verfall der Gesangskunst in unsern Tagen. Nicht nur, daß es mit den Sängern noch viel schlimmer steht, als mit den Componisten: es ist ein solcher Zustand bei jenen überhaupt weit gefährlicher, als bei diesen. Auf neue gelungene Compositionen können wir eher warten, denn wir besitzen ja die vortrefflichsten Werke der früheren Zeit, deren Verständniß noch bei weitem nicht so allgemein ist, als daß sie schon, als zu bekannt, der Vergessenheit geweiht werden dürften. Mit den ausübenden Künstlern ist es ganz anders. Die Sänger der Vorzeit nützen uns nichts, und wo sind die Sänger der Gegenwart? Wo werden die Sänger der Zukunft gebildet? In dieser Hinsicht eben ist der Zustand der Oper ein beklagenswerther, wenn nicht gar ein trostloser. Wir sehen gewiß nicht all zu schwarz, wir hoffen fest auf die Erhaltung der Kunst, welche denn doch ein zähes Leben haben muß, da bis jetzt selbst ihre besten Freunde sie nicht umbringen konnten. Wir dürfen aber auch die Gefahr nicht verschweigen, sondern sie fest ins Auge fassen und eingestehen, daß trotz Zeitungslobhudelei und Beifallsgeklatsche die Gesangskunst, die wahre, echte, allmälig verschwindet. Wir wissen nicht, ob Viele diesem Ausspruche beipflichten werden, wir glauben sogar, mancher unserer Leser wird nicht genau verstehen, was wir meinen; denn mit der Gesangskunst verschwindet nach und nach auch im Publicum der Sinn, das Verständniß dafür. Für uns ist es aber leider eine nur zu

offenbare Thatsache, daß unter den jetzigen deutschen Sängern und Sängerinnen, von den halbfertigen Anfängern bis zu den beliebtesten Mitgliedern der Hof- und Stadttheater, sich eine erschreckend kleine Anzahl befindet, welche wir mit gutem Gewissen als wahrhaft gute Opernsänger bezeichnen können. Dieser Ausspruch zeigt genugsam, daß unsere Ansprüche sich einigermaßen von denen vieler Opernfreunde unterscheiden. Wir wissen sehr wohl, daß sich unter den jetzigen Sängern manche tüchtige Individuen befinden, welche ein höchst ehrenvolles Streben an den Tag legen, von denen einige sogar durch manche schätzenswerthe Eigenschaft auf den Namen Künstler Anspruch zu machen berechtigt sein dürften. Allein schöne oder mächtige Stimmmittel, mehr oder minder entwickelter musikalischer Sinn, hie und da ein wirksamer dramatischer Ausdruck, dieß alles macht noch keinen guten Sänger. Um unsere Meinung deutlicher zu machen, müssen wir auf die Anfangsgründe dieser Kunst verweisen. Die Stimme, wie sie die Natur verliehen, ist das rohe Material, die Ausbildung derselben die wichtigste Vorarbeit für den angehenden Sänger; die Art den Mund zu öffnen, die Töne herauszubringen, Athem zu holen, die naturgemäße Verschmelzung der verschiedenen Stimmregister, dies sind die ersten, blos mechanischen Aufgaben; der Sänger muß die Töne nach seinem Willen verbinden und sondern können; der Ton muß in jeder Stimmlage stark oder schwach angeschlagen und bei vollkommen deutlicher Aussprache eines jeden Wortes gleich-

mäßig klingen. Dieser erste Theil der Gesangsstudien, die Stimmbildung, ist von der größten Wichtigkeit für die ganze Zukunft des Künstlers; hier wird das Fundament gelegt zu allen folgenden Studien; von der Art, wie diese Vorarbeit vorgenommen wird, hängt es ab, welche Stimme der Sänger haben, und wie lange er sie gebrauchen wird; denn die erste Bedingung, um gut singen zu können, ist die vollständige Herrschaft des Sängers über seine Stimmmittel. Schon diese erste Bedingung finden wir äußerst selten erfüllt. Wie viele belobte und beklatschte Sänger sind abhängig von der täglichen, stündlichen Disposition ihrer Stimme; daher die Undeutlichkeit und Verzerrung in der Aussprache; daher die Unmöglichkeit, in der höheren Stimmlage einen Ton piano anzuschlagen oder gar auszuhalten; daher die Unfähigkeit, einen reinen Triller, einen Mordent oder auch nur einen einfachen Vorschlag genügend auszuführen. Nehmen wir aber an, der Schüler hätte diesen rein mechanischen Unterricht nach richtigen Grundsätzen erhalten, und glücklich vollendet, was wird dann mit ihm geschehen? In dramatischer Hinsicht wird er, im günstigsten Falle, einige ganz oberflächliche Uebung seines Sprachorgans und seiner Bewegungen erhalten, in Hinsicht des Gesangs, auch im günstigsten Falle, erträglich lesen lernen, einige Fermaten einüben, Opernpartien nach der Schablone einstudiren, von seinem Meister die Anweisung bekommen, er möge mit Ausdruck singen, nach seinem eigenen Gefühl. Mit solchen halben Studien, dunkeln Lehren und gefährlichen

Principien ausgerüstet, wird er sich auf die Bühne wagen, und besitzt er natürliches Talent, auch gefallen. Wir glauben nicht, daß dies genügend sei, um ein wahrhaft guter Sänger zu werden; wenn der mechanische Theil, die Stimmbildung, vorüber ist, dann erst kommt der Moment singen zu lernen. Man beklagt sich in unserer Zeit viel über den Mangel an dramatischem Ausdruck bei den Sängern; man hat Recht. Allerdings soll der Sänger auch sein Spiel (Sprache, Stellung, Bewegung) nach Kräften ausbilden. Allein über diese gerechte Anforderung sollte man ja eine andere, wichtigere nicht vergessen, nämlich den musikalischen Vortrag. Dieses ist eben die größte Schwierigkeit in der Aufgabe des Sängers, daß er, um seinen Platz würdig auszufüllen, nebst den Haupteigenschaften eines guten Schauspielers, auch eines richtigen, ausgebildeten musikalischen Vortrags bedarf. Es dünkt etwas sonderbar, wenn man alles Ernstes die Behauptung aufstellt: um ein guter Sänger zu sein, muß man gut singen können. Dieß würde lächerlich klingen, befände sich die Kunst im normalen Zustande; die allgemeine Begriffsverwirrung muß auf eine staunenerregende Höhe gelangt sein, um es nöthig zu machen, die einfachsten Lehrsätze, das A-B-C der Kunst wieder in Erinnerung zu bringen! Daß dies aber nöthig sei, beweisen unsere Sänger durch ihren meistens fehlerhaften Gesang, unser Publicum durch seinen, an so viel Unwürdiges verschwendeten Beifall, endlich unsere Kritik in ihren sogenannten Recensionen; diese letzteren besonders werden mit

jedem Tage leerer, nichtiger, einer Stadt wie Wien unwürdiger. Vergebens sucht man darin ein besonnenes, kunstverständiges Wort; nirgends werden die Künstler erinnert an die wahren Grundsätze der Kunst. Oder gibt es etwa keine solchen? Ist es möglich, die Gesangskunst jeder leitenden Regel zu berauben? Soll sie auf das bloße Stimmmaterial, und höchstens einige Bühnenroutine beschränkt, und der echte künstlerische Gesangsvortrag der blinden, geschmacklosen, unvernünftigen Willkür ungebildeter Sänger überlassen werden? Hat die Kunst der Rede ihre festen Regeln in der Aussprache und Betonung der Worte, so hat der Gesang nicht minder klare Regeln in der Emittirung der Stimme und Betonung der Noten. Sind die einen aus der Beschaffenheit der Sprache und aus dem Bedürfniß nach Klarheit und Ordnung der Ideen entstanden, so finden die andern in der natürlichen Anlage und Entwicklung der Melodie ihren Ursprung. Man wähle was immer für einen deutschen Satz aus einem Schauspiel, in Prosa oder Versen, und jeder Declamationslehrer, jeder gute Schauspieler, jeder, der die deutsche Sprache kennt, wird sagen können: so muß dieses gesprochen werden; er wird es aber auch beweisen können, beweisen nach Sprachlehre und Vernunftgründen. Wenn es nun so ist, wird der Schauspieler auch nur im mindesten durch diese Betonungsregeln in seinem Spiele beengt? hat er nicht tausendfache Gelegenheit, seinen freien Willen, seine Phantasie, sein ganzes Gefühl walten zu lassen, innerhalb der ihm vorgeschriebenen Regeln?

ist nicht seine Auffassung, seine ganze künstlerische Schöpfungskraft ähnlichen Verhältnissen unterworfen? frei und ungebunden, und zugleich beschränkt und gefesselt, auf seine eigene Anschauungsweise gestützt, und dennoch bestimmten, unveränderlichen Regeln der Kunst wie der Vernunft unterworfen? Ebenso verhält es sich mit dem Musiker und Sänger, der nichts von seiner Künstlerfreiheit einbüßen kann, wenn er sich den musikalischen Vorschriften unterwirft. Diese Vorschriften finden wir ganz deutlich angezeigt in jedem melodischen Satze durch den relativen Werth jeder Note und durch die vom Componisten bezeichnete Tact- und Tempo-Gattung; daher jeder musikalisch Gebildete, dessen Gefühl noch nicht verdorben ist, bestimmt angeben kann: so muß diese Melodie betont werden; und abermals wird darin keineswegs eine Beschränkung, sondern vielmehr ein belebender Impuls für das individuelle Gefühl liegen. Nach einer solchen Vorschrift soll jeder Sänger, jeder Instrumentalvirtuos, jedwede Melodie vortragen lernen; ist dieses richtige Verständniß der Melodie und der Art sie vorzutragen dem Sänger frühzeitig eingeimpft worden, so wird ihm später der natürliche Vortrag gar nicht mehr wie eine mühsam-erworbene, sondern wie eine angeborne, mit seinem ganzen Wesen innig verschmolzene Eigenschaft erscheinen. Dieser natürliche, regelrechte Vortrag wirkt ohne Zweifel in jeder Hinsicht äußerst vortheilhaft: durch die strenge Befolgung dieses Princips wahrt der Künstler die Würde seiner Kunst, indem er jedes Musikstück im Geiste und nach

der Angabe des Tondichters vorträgt; je größer, schöner, wahrer das Werk ist, desto mehr bedarf es eines solchen Vortrags. Der Künstler erhält dadurch eine Sicherheit des Geschmacks und der Auffassung, welche ihn dann vor jeder Verirrung der Mode und der Gewohnheit schützt; er erhält seine Stimme länger frisch und kräftig, weil er sich nie zum unnatürlichen Forciren derselben hinreißen läßt; endlich ist ein natürlicher Vortrag ein Vortheil, nicht nur für den Einzelnen, sondern für das ganze Sängerthum: die ungewöhnlich begabten Künstler, die berühmtesten Talente, die größten Genies haben eben dadurch geglänzt, daß sie immer einfach, wahr und natürlich blieben, weil ihr natürliches Gefühl gerade durch feste Regeln und weise Beschränkungen vernunftgemäß entwickelt und auf dem rechten Weg erhalten wurde. Eben so sehr aber gewinnen dabei die minderbegabten Naturen, welche den zündenden Funken des Genies nicht besitzen; sie werden zwar nie etwas Erstaunliches, Hervorragendes leisten, allein sie werden, nach dem besprochenen Princip geleitet, richtig und correct, natur- und vernunftgemäß vortragen, und das ist mehr, als die meisten unserer gefeiertsten Sänger zu leisten im Stande sind. — Jeder echte Musikkenner wird uns gar bald verstanden und sich nur gewundert haben, daß wir mit so vielen Worten auseinander zu setzen versuchten, was sich doch ganz einfach erklären läßt und sich eigentlich von selbst verstehen sollte. Wir haben es schon gesagt, die Begriffsverwirrung im Publicum ist so groß, so allgemein, daß die einfachsten Grundsätze, die natürlichsten

Ansichten nothwendiger Weise mißverstanden werden müssen. Man gehe nur ins Theater, in die Concerte, und betrachte mit Ruhe und Unparteilichkeit die Leistungen der Künstler, und die Art, wie sie aufgenommen werden. Mit Ausnahme der Leistungen weniger älterer Künstler, welche in ihrer Jugend einigen Unterricht genossen, findet man heut zu Tage keinen schönen einfachen, zum Herzen sprechenden, nach den Principien der richtigen Betonung ausgedrückten Gesang. Statt passender Verzierungen, halsbrecherische, kühne, aber unvollkommen ausgeführte Passagen; statt der nothwendigen Schattirung, affectirtes Flüstern und gewaltsames Herausstoßen der Töne; ein ruhiges Andante oder ein Adagio versteht beinahe Niemand mehr zu singen; ein unausstehliches Tremoliren, sei es durch die Schwächung des Stimmvermögens, oder durch Affectation hervorgerufen, macht sich überall geltend; der Fluß der Melodie wird zerrissen und durch langweiliges Ritardiren entstellt; kein vorgeschriebenes Tempo, kein bestimmter Tact und Rhythmus, keine Eintheilung der Noten wird respectirt, alles wird dem Gutdünken des Künstlers überlassen, und je mehr dieser sich von einer gesunden, natürlichen Vortragsweise entfernt, um so mehr ist das Publicum entzückt; wie es denn überhaupt nichts Verkehrtes, Unnatürliches, Widersinniges gibt, das nicht in unsern Theatern seine immer bereiten Klatscher findet, wenn es sich nur unter dem erborgten Scheine des Talentes und der Genialität vorstellt, wenn es nur unter dem Deckmantel des Gefühls erscheint; als ob das gefühlvoll sein

könnte, was weder dramatisch-wahr aufgefaßt, noch poetisch-schön wiedergegeben wird! Sollen wir nach all dem bereits Gesagten noch naiv genug sein, die Frage zu stellen: ob denn unsere Sänger es noch verstehen, Geschmack, Feinheit, Anmuth, Grazie in ihrem Gesange zu zeigen? Die meisten von ihnen (von den besten unter ihnen) ermangeln gänzlich aller Grundregeln des Gesangs, von der Art den Mund aufzumachen, bis auf die richtige Auffassung der Melodie; wie sollten sie nun zu dem kommen, was unsere Väter Methode oder auch Schule nannten, und was wir nur mehr dem Namen und der Erinnerung nach kennen! Man begnügt sich, aus vollem Halse zu schreien; die wenigen, die noch ein künstlerisches Streben bekunden wollen, suchen sich einige Routine im Spiele zu erwerben; man wird dann dramatischer Sänger, man singt einen declamatorischen Gesang! Wir verwahren uns allen Ernstes gegen den Verdacht, daß wir die süßliche, gezierte Coloratur der Rossini'schen Periode zurückwünschen; diese Art zu singen war eben nur eine damals sehr unheilvollwirkende, geschmacksverderbende Uebertreibung; möge man aber ja nicht übersehen, daß sich in neuerer Zeit im deutschen Norden eben auch eine Uebertreibung, eine Manier unter dem bestechenden Titel: dramatischer Gesang eingeschlichen hat. Diese Manier hat zwar einen sehr ehrenwerthen Ursprung, in dem Bestreben, den dramatischen Theil der Rolle schärfer zu charakterisiren, wirkt aber keineswegs günstig auf die Oper ein; denn abgesehen davon, daß dieser dramatische

Ausdruck oft sehr unpassend und unrichtig angewendet wird, und in vielen Fällen äußerst gekünstelt und gezwungen erscheint, so geht jedenfalls, wie wir es täglich beobachten können, der sangliche Theil dabei zu Grunde. Erscheint es schon einseitig und gewiß nicht zu billigen, wenn man sich einen correcten Gesang ohne gutes Spiel gefallen läßt, so scheint doch der entgegengesetzte Fall, für einen Sänger, jedenfalls noch naturwidriger; denn ein in musikalischer Hinsicht wahrhaft gebildeter Sänger wird sich leichter ein genügendes Spiel aneignen können, als der blos dramatisch gebildete einen genügenden musikalischen Vortrag; in der richtigen Betonung der Melodie ist der dramatische Ausdruck schon wie im Keime enthalten, während die beste Auffassung der Rolle und der Worte nicht hinreicht, eine Melodie richtig vortragen zu können; und wer, wir wiederholen es absichtlich, wer kann das heut zu Tage? Vor zehn, vor fünfzehn Jahren war es doch noch besser. Es ist dies keine optische Täuschung, welche gewöhnlich das Vergangene schöner und besser finden läßt, als das Gegenwärtige. Ohne die Fehler und Mängel der Ballochino'schen Direction im geringsten zu entschuldigen, müssen wir doch auf die Leistungen eines Sängerkreises, wie die Lutzer, Hasselt, Stöckl, Meyer, Marra, Zerr, — Staudigl, Schober, Erl, Draxler, Formes u. s. w., lauter damals frischer Talente, und eines trefflichen Orchesters unter Kreutzer's und später Nicolai's echt künstlerischen Leitung, mit dem Geständniß zurück-

blicken, daß wir jetzt nicht einmal annäherungsweise etwas Aehnliches aufzuweisen haben! Manche, wir wissen es wohl, werden über dieses Geständniß frohlocken; seht, werden sie uns zurufen — jetzt klagt ihr und betrauert den Verlust der früheren Direction, und früher überhäuftet ihr sie mit Tadel und Vorwürfen jeglicher Art; so seid ihr, immer unzufrieden, immer bekrittelnd, immer negirend — Wir können jedoch ruhig darauf antworten: Ja, wir haben die Leitung Ballochino's getadelt, so weit es in unsern Kräften stand, und ja, abermals, ja, wir finden jene Periode doch besser als die jetzige, und keinen dieser zwei Aussprüche sind wir gesonnen zurück zu nehmen, denn es liegt keineswegs ein Widerspruch darin. Wir haben damals, wie jetzt, nach unserm Gewissen, nach unserer besten Einsicht geurtheilt, wir haben getadelt was uns tadelnswerth schien; so üben wir es noch jetzt. Kann nicht etwas schlecht sein, und durch etwas noch Schlechteres ersetzt werden? Sollen wir deshalb das Eine oder das Andere nicht beim Namen nennen? Ist es unsere Schuld, wenn die damalige, in Vielem mangelhafte Direction durch eine beinahe in Allem mangelhafte ersetzt wurde? Wenn wir also diese Thatsache durch unser unmaßgebliches Wort zu bekräftigen suchen, so thun wir nur was Jeder thun sollte; wenn wir selten zufrieden sind, so kommt es wahrscheinlich daher, weil uns selten etwas Gutes geboten wird, und weil wir selbst in Wien noch nicht gelernt haben, das Schlechte passabel, das Mittelmäßige gut zu finden, und wenn wir mit Schamröthe auf die Ver-

wahrlosung der schönen Künste blicken, so schämen wir uns blos für diejenigen, welche direct oder indirect zu diesem Resultate beigetragen haben. — Dies zur Antwort, wenn uns, von gewisser Seite, der Vorwurf der Inconsequenz sollte gemacht werden.

Ist der Verfall der Kunst einmal festgestellt, so bleibt uns noch die Frage: wessen Schuld ist es, daß es so weit gekommen? Diese Frage findet ihre Beantwortung in der Geschichte der Oper und in den Ergebnissen, die wir vor Augen haben. Erstens, und vor allem andern sind die Theaterdirectoren unmittelbar Schuld an dem Vernachlässigung der künstlerischen Grundsätze; mittelbar aber noch viele Andere. Ja, es ist wohl an der Zeit es auszusprechen: wir alle, welche Zufall oder Beruf mit der Kunst in Berührung bringt, wir alle, die wir aus echter Kunstliebe, aus bloßer Zerstreuungssucht, oder aus was immer für Gründen das Theater besuchen, wir alle, welche Ehrgeiz, Gewinnsucht, Eitelkeit, Kunstliebe oder Pflichtgefühl dazu treibt, auf der Bühne, oder für dieselbe zu wirken, wir alle sind Schuld an dem Verfalle der Kunst: die Componisten, die einen durch ihre flache, seichte, nur auf Steigerung des Effectes abzielende, die andern durch ihre trockene, langweilige Musik; die Sänger durch eitle Effecthascherei und Uebertreibung; die Kritik durch Unwissenheit und Parteilichkeit; und nun gar das liebe Publicum! das ewig zersplitterte, in Einzelmeinungen und Cotterien zerspaltene Publicum! Die Mehrzahl ließ sich seit Jahren blenden durch glänzenden Flitter, betäuben durch Lärm und Geschrei; die sogenannten Kunst-

freunde und Kenner waren unter sich nicht einig und verstanden es nicht, die wahren Kunstprincipien, deren berufene Vertheidiger sie sind, in ihrer ganzen Reinheit zu bewahren; die gepriesenen Mäcene oder Kunstbeschützer verschwendeten nutzlos große Summen, um ihrer Selbstsucht oder Eitelkeit zu fröhnen; zur Förderung der Kunst wurde selten etwas Dauerndes gethan; an die Zukunft wurde nie gedacht. Die meiste Schuld aber und die schwerste Verantwortlichkeit tragen, wie schon gesagt, die Directionen. Die deutsche Bühne hat leider nur zu oft das traurige Schicksal erfahren, von Personen geleitet zu werden, denen sowohl die Begeisterung für die Kunst, als auch die speciellen Kenntnisse fehlten, welche also geradezu untauglich dazu waren. Eben das Kärnthnerthortheater liefert die besten Belege zu dieser Behauptung. Den momentanen Aufschwung, dessen sich diese Bühne zeitweise erfreute, dankte sie der mehr zufälligen als vorbereiteten Vereinigung bedeutender Talente, dem glücklichen Einfluß irgend eines trefflichen Capellmeisters oder Regisseurs. In der eigentlichen Leitung bestand nie ein klarer Begriff über die Bestimmung der Bühne, über die Mittel sie zu heben, zu erhalten, und insbesondere über die Bedeutung und Wirkungsfähigkeit der Oper, — mit deutlichen Worten, die Leiter dieser Anstalt verstanden nichts von der Sache, und zeigten eine Nachlässigkeit, Sorglosigkeit und Geschmacksverderbniß, welche nur mit der Geschmacksverderbniß, Geduld und Schwäche des Publicums verglichen werden kann. Darum war auch jeder theil-

weise Aufschwung nur ein momentaner; man hatte Sänger, gute Sänger, und dachte nur, sie für den Augenblick auf möglichst einträgliche Weise zu benützen. Als nun die Talente sich erschöpft hatten, als die guten Sänger, die ein glücklicher Zufall nach Wien gebracht hatte, mit der Zeit von der Bühne scheiden mußten, da staunte man über den Mangel an frischen, jugendlichen Talenten, als ob es nicht mit ganz natürlichen Dingen zuginge, als ob man je auch nur den kleinsten Versuch gemacht hätte, neue Künstler heranzubilden. Es scheint wirklich in gewissen Kreisen die Ansicht zu herrschen, Talente müßten ganz von selbst entstehen. Mit diesem Systeme, wenn man solch ein blindes Umhertappen ein System nennen kann, hat man bis zu unserer Zeit mit mehr Glück als sonst einer Eigenschaft sich durchgeholfen. Man braucht ja nur auf die Geschichte der Oper, und besonders auf den Entwicklungsgang, den sie in Wien genommen, zurück zu blicken, um sich von der Richtigkeit dessen, was wir gesagt, zu überzeugen.

Wir sehen vor uns die beklagenswerthen Resultate jahrelanger verderblicher Gebahrung der Directionen; jahrelanger Unthätigkeit und Sorglosigkeit in Bezug auf die Ausbildung der Opernkräfte. — Die Ereignisse bewahren eine unerschütterliche Folgerichtigkeit in ihrer allmäligen Entfaltung.

Die neue Direction.

Unter so überaus schwierigen Verhältnissen übernimmt Herr Cornet die Direction. Diese von mancher Seite längst erwartete Aenderung in der Leitung des hiesigen Operntheaters ist ohne Zweifel ein für die musikalischen Zustände Wiens höchst wichtiges Ereigniß. Mancher eifrige Musikliebhaber dürfte es jetzt wahrscheinlich versuchen, nicht nur die längstgehegten frommen Wünsche, die gerechten Beschwerden, die billigen oder auch vielleicht unbilligen Forderungen laut werden zu lassen, sondern sogar auf deren eben so rasche als vollständige Erfüllung zu hoffen. Auch werden die immer voreiligen Feinde und Freunde nicht ermangeln, mit unverdienten Vorwürfen von der einen Seite und prahlerischem Ausposaunen von der anderen, Herrn Cornet zu schaden. Was uns betrifft, so werden wir trachten, beide entgegengesetzte Uebertreibungen wo möglich zu vermeiden; vor allzu sanguinischen Hoffnungen werden wir uns sorgsam hüten, denn die Erfahrung lehrt uns behutsam gehen; eine neue Direction ist auch nichts Neues mehr für uns, die wir so manche nicht nur kommen, sondern auch gehen gesehen haben; sie kommen alle mit prunkenden Phrasen von Restauration, Reorganisirung, Umgestaltung u. s. w.; die Namen verändern sich, aber es bleibt der träge Geschäftsgang und die handwerksmäßige Routine; endlich gehen sie, mit Klagen über Intriguen, Cabalen, Hindernissen, Verkennung u. s. w., und lassen uns nichts Dauerndes zurück, als

höchstens eine tiefere Einsicht in die Lebensmaxime des würdigen Ben-Akiba! — Wenn wir uns aber vor allzu kühnen Hoffnungen bewahren wollen, so verkennen wir doch deswegen weder die eigenthümliche Bedeutung, welche die Ernennung des Herrn Cornet für uns hat, noch den Einfluß, den dieses Ereigniß möglicherweise haben kann. Die Ernennung des Herrn Cornet, eines Sachverständigen, eines Mannes, der von Jugend auf der Bühne angehörte, für dieselbe und auf derselben als Sänger und als Director gewirkt hat, zum Leiter des Wiener Hofoperntheaters ist eine erfreuliche, thatsächliche Anerkennung der praktischen Kunstprincipien, welche von der gesammten Musikwelt Wiens mit wahrer Befriedigung aufgenommen zu werden verdient. Herrn Cornets Name hat einen guten Klang in Deutschland; seine früheren Leistungen als Sänger, seine von vielen Seiten sehr belobte Directionsführung in Hamburg, seine schon erwähnte Broschüre, dies Alles berechtigt zu dem Glauben, die getroffene Wahl sei eine glückliche, und indem wir dies aussprechen, sind wir überzeugt, die Ansicht einer nicht unbedeutenden Anzahl Kunstfreunde zu vertreten. Ob diese Ernennung auch den gewünschten Erfolg haben, ob die Leitung des Herrn Cornet für die Kunst ersprießlich sein werde, das wissen wir nicht, können es auch nicht wissen. Erst wenn er einige Zeit in seiner neuen Stellung gewirkt haben wird, erst dann werden wir nach und nach erkennen können, ob er unseren Erwartungen entsprochen habe, oder nicht. Jetzt aber, vor dem Beginne der deutschen Saison, scheint

es uns ganz passend, deutlich und entschieden auszusprechen, was wir denn eigentlich erwarten, wünschen, ja selbst fordern sollen. Wir sind weder für noch gegen Herrn Cornet eingenommen, wir wissen noch nichts über seine Absichten und Pläne, über das System, welches er in der Leitung des Kärnthnerthortheaters zu befolgen gedenkt. Wir können ihm daher mit vollkommener Unbefangenheit entgegentreten, nicht nur mit jener Unbefangenheit, welche wir in jeder kritischen Beurtheilung zu bewahren suchen, sondern mit der, welche die gespannte Erwartung gibt, einem Manne gegenüber, dessen Leistungen wir erst zu gewärtigen haben. Auch ist es, meinen wir, nicht wohl gethan, sich immer nur mit dem Urtheile über einzelne Geschehnisse zu befassen: man soll auch zuweilen ein Gesammturtheil aussprechen. Der mehr oder minder große Erfolg einer Oper oder einer Sängerin ist wohl für Neuigkeitskrämer und Tagsnotizler von äußerster Wichtigkeit. Eine etwas ernsthafter gemeinte Kritik hat vielleicht doch noch Besseres zu thun, als das in den hiesigen Zeitungen übliche Berichterstatten über die Anzahl von Hervorrufungen, deren unser klatschsüchtiges Opernpublicum seine Lieblinge würdigt. Es kann wirklich gar nicht schaden, wenn man von Zeit zu Zeit das Publicum und die Direction daran erinnert, was man von der Leitung eines Instituts wie die Wiener Oper erwarten und fordern darf, welche Grundsätze man in Kunstsachen zu befolgen für nöthig hält Man soll trachten, das Urtheil des Publicums reifer, ernster, selbstständiger, consequenter zu machen; Direc-

tion und Sänger müssen einsehen lernen, daß es sich um etwas mehr handelt, als um ein allabendliches Puppenspiel.

Wir haben bereits gesagt, welche Bedeutung wir der Oper beilegen, und wie wir in der Erklärung über deren Begriff mit Herrn Cornets Worten übereinstimmen: „Oper „nennen wir jenes Bühnenschauspiel, welches durch Vereini„gung der Poesie und Musik in ein Ganzes, nicht nur den „Gefühlsausdruck der Charaktere handelnder Personen erhöht, „die Situationen anschaulicher ausmalt, den Wortbegriff er„gänzt, sondern auch als selbstständiges musikalisches Drama „Empfindungen erregen, das Gefühl erheben muß. Besondere „Ausschmückung durch Decorationspracht, Tanz u. s. w. ist „nicht Bedingung, sondern Accessorium der Oper." Auf diese Definition werden wir uns im Ausspruche unserer Meinung stützen. Da nun aber die Opernvorstellungen der Gegenwart dieser Definition keineswegs entsprechen, indem die Kunst des Gesanges so überaus tief gesunken ist, und die Gesammtdarstellungen sich auffallend mangelhaft gestalten, so ist von der neuen Direction jedenfalls eine tief eingreifende, vollständige Aenderung zu gewärtigen.

Bevor wir uns näher darüber äußern, wird es nöthig sein, die Kräfte genauer zu prüfen, welche Herr Cornet vorfindet. Wir werden daher das Personale der Oper, wie es im Jahre 1852 bestand, nämlich die Sänger und Sängerinnen, Orchester, Chor, Ballet u. s. w., einer, näheren Besprechung unterziehen.

Personal des Hof-Operntheaters im Jahre 1852.

Sängerinnen.

Frl. Jenny Rey. — Eine schöne, besonders in der höhern Lage kräftig und rein klingende Stimme, eine bemerkenswerthe Ausdauer, so wie der unermüdliche Fleiß, den sie in der weitern Ausbildung ihrer Fähigkeiten bekundet, — dieß sind die wahrhaft anerkennenswerthen Vorzüge dieser Künstlerin. Das ihr zunächst offen liegende Feld ist die heroische, hochtragische Oper, in welcher sie durch ihre imposante Gestalt, ihre Kraft und Ausdauer nicht unbedeutende Erfolge errungen hat. In Partien wie „Valentine," „Lucrezia," „Donna Anna," „Rezia" leistet sie Vorzügliches; die Auffassung des allgemeinen Charakters der Rolle, so wie der musikalische Vortrag sind meistens richtig und correct, und wenn auch nicht hinreißend schön, doch nicht ohne Wärme. Der gegründetste Vorwurf, den man ihr machen kann, ist jedenfalls der, daß sie ihre Stimme nicht immer vollkommen beherrscht, woraus denn auch stellenweise ein unschönes Forciren, im Allgemeinen aber ein Mangel an gehöriger Vertheilung von Licht und Schatten in ihrem Gesange entsteht. Anderseits müssen wir aber gestehen, daß Frl. Rey seit etwa einem Jahre nicht unerhebliche Fortschritte gemacht; sie zeigt jetzt mehr Gleichheit und Mäßigung im Emittiren der Stimme und mehr Schwunghaftigkeit im dramatischen Ausdruck; dies bezeugen ihre Leistungen in den schon erwähnten Partien, so wie

auch jene als Gräfin in „Figaro's Hochzeit." Diese wunderbar schöne und doch meistens aufgeopferte Rolle wurde von Frl. Ney mit einem Fleiße und einer Mäßigung gesungen, die, vereint mit dem vollen Klang ihrer Stimme und einem guten Spiele, den wohlthuendsten Eindruck zurückließ und die wärmste Anerkennung verdient. Viel weniger können wir uns mit ihrer Ausführung der „Norma" und „Alice" einverstanden erklären; die erstere gehört zwar allerdings in das tragische Fach, verlangt aber gleichzeitig eine Vollendung in der Coloratur, welche Frl. Ney nicht besitzt; so schwunghaft und energisch sie daher auch manche Stellen wiedergibt, so geht doch nebst der virtuosen Coloratur auch die der Bellinischen Musik eigenthümliche Weichheit, die ergreifende, unnennbare Sehnsucht, welche in diesen Tönen liegt, dabei verloren. Die „Alice" ist nun ebenfalls theilweise außer dem Bereiche von Frl. Ney's Talent; der kindlich-einfache Charakter dieses schlichten Landmädchens, welches sich erst im Augenblicke der höchsten Noth und Verzweiflung zu einem großartigen Ausdrucke steigert, und selbst hier (im 5. Act) religiös begeistert, aber durchaus nicht tragisch-leidenschaftlich erscheint, findet in ihr nicht die geeignete Repräsentantin; Einzelnheiten sind wohl sehr schön ausgeführt, die kräftige Stimme ist besonders im Vocalterzett und in manchen energisch aufgefaßten Stellen von großer Wirkung; aber all das Zarte, Schlichte, Naive dieser Rolle wird vermißt. In Partien wie „Lucia," „Pamina," „Athenais" (Die Musketiere), „Indra" ist dieser Widerspruch zwi-

schen der Stimme, Gesangsweise, ja sogar der Gestalt der Künstlerin einerseits, und der darzustellenden Rolle andererseits noch viel hervortretender; sie hatte namentlich die „Athenais" sehr fleißig studirt, auch kam ihr hier die sorgsame Aussprache gut zu statten. Dennoch aber erfordern die genannten Partien einen höheren Grad von technischer Fertigkeit, welchen Fräulein Ney nicht besitzt, — denn ihr Triller ist nicht ganz fehlerfrei und ihre Coloratur ist nicht klar und leicht genug —, dann eine feine, zarte Darstellung und Vortragsweise, welche die geschätzte Sängerin trotz aller Mühe nicht zu bieten vermag.

Nichtsdestoweniger müssen wir es im Interesse der hiesigen Oper lebhaft bedauern, diese Künstlerin scheiden zu sehen. Nach Wien gekommen, als eben der größte Mangel an guten Sängerinnen herrschte, hat Fräulein Ney während ihres dreijährigen Hierseins sowohl durch ihre Leistungen, als nicht minder durch ihre Bereitwilligkeit und Ausdauer dem Kärnthnerthortheater wesentliche Dienste geleistet; sie ist keine geniale Künstlerin, sie entzückt nicht, wirkt nicht hinreißend, aber dennoch können wir jeder Bühne, welche sie unter ihren Mitgliedern zählen wird, glückwünschen, denn eine frische, noch nicht im Abnehmen begriffene Stimme, wie sie Fräulein Ney besitzt, verbunden mit dem unermüdlichen Fleiße und dem immer weiterstrebenden Talente dieser Sängerin ist wohl heut zu Tage nicht so leicht zu finden.

Frau Anna de Lagrange. — Ueber die Leistungen dieser Sängerin sind die widersprechendsten Urtheile laut

geworden. Im Anfang ihres Hierseins ließ sich ein Theil unseres gutmüthigen Publicums durch ihre blendende Kehlenfertigkeit, durch das übertriebene Lob der Zeitungen und durch die gewöhnliche Demuth einer fremden sogenannten Notabilität gegenüber irre führen. Ein für Frau Lagrange glücklicher Zufall war es auch, daß sie bei der ersten Aufführung des „Propheten" in Wien die Fides sang und dadurch in den Beifall, den Meyerbeer's Werk hier wie überall fand, miteinbegriffen ward, obwohl man behaupten kann, daß ihr beinahe alle zur genügenden Ausführung dieser Partie unentbehrlichen Eigenschaften fehlen. Hinreißenden tragischen Ausdruck, oder fein charakteristische Färbung wird wohl noch Niemand weder im Spiele noch im Gesange der Frau Lagrange entdeckt haben; was ferner die Ausdehnung der Stimmmittel betrifft, so besteht dieser vielgepriesene ungeheure Umfang viel mehr in der Einbildung einiger Enthusiasten, als in der Wirklichkeit, denn für besonnene, vernünftige Musikfreunde wird es doch nie darauf ankommen, ob man einen Ton anschlägt, sondern wie man ihn anschlägt, ob er auch Klang, Mark und Fülle genug besitzt, um für einen wirklichen, menschlichen, gesungenen Ton gelten zu können; von diesem Gesichtspuncte aus betrachtet, bietet uns die Stimme der Frau Lagrange nicht drei gesunde, wohlklingende Töne. Allein die meisten eifrigen Bewunderer ihres Talentes gestehen ein, daß ihre Stimme, angeblich durch die Vervollkommnung in der Coloratur, bedeutend gelitten habe, und verweisen zur richtigen Beurtheilung

dieser Sängerin, eben auf diese Coloratur. Aber auch in dieser Richtung müssen wir den Enthusiasten entgegentreten, es ist wahr, Frau Lagrange entwickelt eine im ersten Augenblicke staunenerregende Coloratur, — wenn man unter dieser Bezeichnung nur die Schwierigkeit der unternommenen Passagen versteht; — allein hier wiederholt sich wie von selbst, was wir über die Stimme sagten; es handelt sich nämlich nicht, ob man Schwierigkeiten unternimmt, sondern wie man sie ausführt. Die Schwierigkeit einer Passage kann wohl unsere Aufmerksamkeit, unser Staunen erregen, aber nur die passende Wahl, die Schönheit der Coloratur, die Anmuth, Grazie, Leichtigkeit und Sicherheit der Ausführung erwecken unser Wohlgefallen. Erfüllt Frau Lagrange diese Bedingungen? nicht ganz; ihre Coloratur ist selten geschmackvoll und schön, denn sie überschreitet die natürlichen Gränzen der menschlichen Stimme, sie sucht durch die Bizarrerie, durch das Gewagte ihrer Passagen zu glänzen; es sind nur mehr die künstlichen Sprünge eines Instrumentes; dabei geht aber die Symmetrie, die Correctheit, die edle Schönheit der Ausführung oft genug verloren. Der Behauptung, die Coloratur nütze die Stimme ab, möchten wir nicht beipflichten; es mag sein, daß die stete Uebung von Rouladen und dergleichen die Kraft des Tones etwas vermindere, wirklich schädlich auf die Stimme wirken kann nur die Unmäßigkeit, die Uebertreibung in der Coloratur. Dies eben scheint uns bei Frau Lagrange der Fall zu sein; durch jene unpassenden, unschönen Passagen

hat sie ihre Stimme dermaßen ermüdet, daß der Ton derselben schwach und unsicher, folglich eine wahre, reine Coloratur unmöglich wurde. Schwierigkeiten wagen bedeutet nicht viel, man muß sie auch überwinden können; man kann dies aber nicht, wenn durch den unsichern Anschlag, das Zittern des Tones, die unschöne Art den Mund zu verzerren und den Kopf in die Höhe zu werfen, der Gesang ungleich und überstürzt wird. Eine schöne, geschmackvoll gewählte und rein ausgeführte Coloratur, wie wir sie zum Beispiel von der Lutzer, Persiani, Tadolini u. s. w. gehört, nützt die Stimme nicht ab, sondern bedarf vielmehr, um wohlthuend zu wirken, einer schönen, vollen, gleichmäßig ausgebildeten Stimme.

Fräulein Mathilde Wildauer. — Mit einer kleinen, ziemlich wohlklingenden Stimme, einer mehrjährigen schauspielerischen Routine und einer richtigen Kenntniß der ihr durch die Beschaffenheit ihrer Mittel gestellten Gränzen ausgerüstet, und auf ihre seit langer Zeit erprobte Beliebtheit beim hiesigen Publicum pochend — trat Fräulein Wildauer als Opernsängerin auf und gefiel so ziemlich allgemein, obwohl ihr einerseits die nöthigen, auf die Dauer ausreichenden Stimmmittel, anderseits die gründlichen musikalischen Kenntnisse mangeln. In jeder in technischer Beziehung schwierigeren oder eine ernstere, gemüthsreichere Färbung erfordernden Rolle bleibt sie hinter den ohnehin sehr bescheidenen Anforderungen, die man hier an sie stellt, zurück. „Casilda," „Linda," „Giralda" gehören theils in eine, theils in beide dieser Kategorien. In letzter

Zeit hat sich Fräulein Wildauer mit ziemlichem Glücke als Susanne in „Figaro" versucht; wir möchten zwar nicht behaupten, sie sei dem musikalischen Theile dieser Rolle durchgehends gewachsen; insbesondere im Vortrage der Gartenarie mangelt ihr die künstlerische Weihe, die edle Einfachheit der Betonung, aber trotzdem wußte sie durch ihr nettes Spiel und ihr richtiges Maßhalten diese Leistung zu einer ziemlich gelungenen zu gestalten.

In der modern-französischen sogenannten Spieloper, wie z. B. im „Schwarzen Domino," in den „Krondiamanten," in der „Zigeunerin," wo der sangliche Theil keine besonderen Schwierigkeiten bietet, zeichnet sich Fräulein Wildauer durch Leichtigkeit, Anmuth und Entschiedenheit vortheilhaft aus. Der anfangs etwas überschwengliche Erfolg *), den diese Leistungen erzielten, galt vor Allem der Neuheit der Erscheinung; man war überrascht, eine längst bekannte Schauspielerin plötzlich in der Oper auftreten zu sehen, und beurtheilte ihre Leistungen als Interesse erregende Versuche einer beliebten Persönlichkeit. Andererseits aber waren diese Leistungen selbst, obwohl weder in dramatischer noch in musikalischer Beziehung hervorragend, durch die Vereinigung der schauspielerischen Gewandtheit mit einiger Leichtigkeit im Gesange immerhin bemerkenswerth.

Ja es liegt in dem Gelingen dieser Versuche eine wich-

*) Dieser Erfolg hat, so wie die Stimmmittel der Künstlerin, in letzter Zeit bedeutend abgenommen.

tige, leider meistens unberücksichtigt gebliebene Mahnung für angehende Sänger und Sängerinnen, wie nützlich und den Totaleffect fördernd es sei, wenn der Gesang durch ein entsprechendes Spiel unterstützt wird; wir meinen damit durchaus kein außergewöhnlich geistreiches Spiel, wie es nur ein von der Natur bevorzugter, durch unermüdliches Studium gebildeter Schauspieler erzielen kann, welches aber für den Sänger kaum erreichbar, und jedenfalls nicht unbedingt wünschenswerth erscheint, — sondern blos eine genaue, praktisch eingeübte Kenntniß der ersten handgreiflichsten Bühnenregeln, als da sind: ungezwungene Bewegungen, reine, deutliche Aussprache, richtige Betonung der Worte und genügendes Verständniß des darzustellenden Charakters; lauter Eigenschaften, welche jeder selbst minder begabte junge Sänger, auch ohne viel natürliches schauspielerisches Talent, mit Fleiß und Beharrlichkeit erreichen kann und welche man dennoch so selten, selbst bei den Besseren, vereinigt findet.

Fräulein Therese Schwarz. — Als diese Künstlerin zum ersten Male im Kärnthnerthortheater auftrat, war der Erfolg, den sie errang, ein völlig verdienter, denn sie besaß eine schöne, weich und angenehm klingende Altstimme, ziemliche Fertigkeit in der Coloratur, verständiges Spiel und einen ruhigen Vortrag, von dem man hoffen konnte, daß er in der Folgezeit an Wärme und Feuer gewinnen würde. Leider entsprachen die späteren Leistungen des Fräuleins Schwarz keineswegs den damals gehegten Erwartungen; schon nach

Verlauf einiger Jahre — also lange vor dem Augenblicke, wo eine solche Veränderung mehr oder minder bei jedem Opernkünstler eintreten muß — finden wir ihr Organ merklich geschwächt, die Register ungleich, den Anschlag unsicher, lauter deutliche Zeichen einer totalen Zerrüttung des Stimmmateriales. Wir wissen nicht, ob diese bedauerliche Veränderung dem Einflusse eines stattgehabten längern Unwohlseins der Künstlerin, oder der in jetziger Zeit so oft vorkommenden falschen Behandlung der Stimme zuzuschreiben sei, jedenfalls aber ist es begreiflich, daß durch die Ungleichheit der Töne die Coloratur an Correctheit verloren, und durch das beständige Tremoliren — ein Zeichen physischer Schwäche oder schlechten Geschmacks — der Vortrag nichts an Wärme und Innigkeit gewonnen habe. Das Spiel des Fräuleins Schwarz zeigt, wie schon gesagt, von richtigem Verständniß und allgemeiner Bildung; ihre Aussprache, obwohl durch einen unangenehmen Accent beeinträchtigt, ist ganz deutlich und die Betonung richtig. Um so mehr müssen wir bedauern, daß die Vereinigung so schöner Mittel mit nicht geringem Talente keine bessern Resultate hervorgebracht habe.

Fräulein Luise Liebhart. — Die Kritik muß nicht nicht nur die absolute individuelle Befähigung, sondern nicht minder die relative Befähigung der Personen zu der ihnen angewiesenen Stellung beurtheilen. Als Fräulein Liebhart im Jahre 1851 engagirt wurde, wäre sie für zweite Partien leichterer Gattung (wie zur Zeit ihres ersten Hierseins) eine

entsprechende Acquisition gewesen; als erste Coloratur-Sängerin konnte sie aber unmöglich auf genügende Weise ihren Platz ausfüllen, und dennoch wurde dieser Versuch einige Zeit gewagt. Wir bedauern von ganzem Herzen ein Publicum, welches derlei Experimente kaltblütig hinnimmt. Aber nicht nur für die Zuhörer, für die Sängerin selbst scheint dieses Wagniß bedauerliche Folgen gehabt zu haben: Fräulein Liebhart hatte, als sie ihr jetziges Engagement antrat, eine dünne, aber ziemlich rein klingende Stimme, auch war ihre Coloratur, so lange sie nicht zu complicirte Passagen machen wollte, correct; dies, so wie ihre leidlich gute Aussprache hätte sie befähigt, im beschränkteren Wirkungskreise Genügendes zu leisten, während sie, wie schon gesagt, für erste Partien in der hiesigen Oper nicht ausreicht; dies stellte sich immer deutlicher heraus, und es ist besonders seit der in jeder Hinsicht verunglückten Aufführung der „Undine" des Herrn von Lwoff auffallend, wie sehr ihre Stimme angegriffen ist. Sie vermag es kaum mehr, einen Ton rein anzuschlagen, oder gar festzuhalten; dadurch wird nun oft ein Umschlagen der Stimme, häufiges Falschsingen, Fehler in der Vocalisation u. s. w. bewirkt. Es versteht sich wohl von selbst, daß bei dieser Schwächung der physischen Mittel von einem geregelten Vortrag und einer bemerkenswerthen Auffassung um so weniger die Rede sein kann, als Fräulein Liebharts Talent nicht der Art ist, je aus dem Geleise des Alltäglichen heraustreten zu können.

Frau Rosa Hermann-Czillag. Als diese Sängerin nach Wien kam, besaß sie eine Altstimme von bedeutendem Umfange und ziemlichem Klange, aber ohne feineren Schliff; ihr Vortrag war fehlerhaft, ihr Spiel kalt und leblos. Jetzt, nach einem beinahe dreijährigen Engagement, hat ihre Stimme bedeutend verloren, ihr Gesang und Spiel nichts gewonnen: das erste ist die Folge des mühsamen Hinaufschraubens der Stimme, um Sopranpartien zu singen, wie „Lucrezia," „Agathe" u. s. w. und beweist die völlige Unkenntniß der von der Natur erhaltenen Mittel; das zweite ist ein Beweis, daß Frau Hermann-Czillag nicht zur Sängerin berufen ist. Ihre Leistungen bieten uns die Vereinigung aller Mängel und Fehler, welche wir sonst nur einzeln an verschiedenen Sängerinnen zu rügen hatten, wie: öfteres Tremoliren, unrichtige Betonung, Tactveränderungen, Geschmack- und Ausdruckslosigkeit, gleichgiltiges, kaltes Spiel u. s. w. Namentlich als „Fides" zeigen sich diese Mängel am auffallendsten, und daß diese Leistung im Wiener Operntheater, wir sagen nicht beifällig aufgenommen, sondern nur ertragen wurde, beweist, daß das hiesige Publicum die wahre Bedeutung dieser Partie ebenso wenig kennt, als die Sängerin. Wir wissen wohl, daß selbst der spärliche Beifall, den Frau Hermann-Czillag meistens erhielt, nicht vom eigentlichen Publicum ausging, allein dieses letztere trägt dennoch durch ein allzu passives Verhalten die meiste Schuld, wenn die ungebildete Talentlosigkeit sich ungestraft breit machen darf.

Fräulein Fanny Schwarzbach. — Diese noch jugendliche Sängerin zeigt viel Tactfestigkeit und musikalische Routine; eben diese Sicherheit ist es wahrscheinlich, die sie im Allgemeinen und sogar in größeren Partien, die ihr offenbar in jeder Beziehung zu schwer sind, mit einem Selbstvertrauen auftreten läßt, welches sonst weder durch das Stimmmaterial, noch durch auffallende Spuren besonderer Begabung gerechtfertigt erscheint. Ihre Stimme ist ziemlich stark, aber grell; dem Vortrage mangelt noch jedwede Ausbildung und auch im Spiele weiß sie nicht Maß zu halten; hingegen ist die deutliche und ziemlich correcte Aussprache zu loben. Fräulein Schwarzbach muß tüchtig studiren, sie muß vor Allem lernen, mit mehr Ruhe — wir möchten beinahe sagen, mit mehr Bescheidenheit — aufzutreten. Wenn sie die Ungleichheit ihres Gesanges, so wie das Unzarte, Grelle ihres Spiels beseitigt haben wird, dann wird sich über ihre Befähigung ausführlicher sprechen lassen.

Fräulein Betty Engst. — Diese Sängerin ist durch ihre musikalische Routine, so wie durch den Fleiß, den sie auf jede ihr anvertraute Rolle verwendet, sehr geeignet, in zweiten, minder hervorragenden Partien beschäftigt zu werden. Versuche mit „Agathe" und „Fides" gelangen nicht; zu solchen Aufgaben ist ihre Stimme nicht genug ausgebildet, Vortrag und Aussprache viel zu grell.

Für kleine Partien sind noch vorhanden: Die Damen Marie Müller, ... Lutz und Rosa Schwarz, wovon aber nur die beiden letztgenannten verwendbar sind.

Sänger.

Herr Ander. — Als dieser Künstler im Jahre 1845 als „Stradella" seinen ersten theatralischen Versuch wagte, werden es wohl Wenige geahnt oder vorausgesehen haben, wie hoch er sich in der kürzesten Zeit in der Meinung des Publicums erheben würde. Wir haben es alle mit angesehen, wie der schüchterne, unbeholfene Anfänger sich in einen entschieden auftretenden, künstlerisch beseelten Sänger umwandelte; wie er immer beliebter, und, seit der Aufführung des „Propheten," der gefeierte Günstling des hiesigen Publicums wurde. Indeß auf diesen Standpunct der Beurtheilung, den der wahre, oder falsche Enthusiasmus einnimmt, vermögen wir uns nicht zu stellen, denn bei aller Anerkennung des tüchtigen Strebens und der vielen schätzenswerthen Eigenschaften dieses Künstlers müssen wir doch gestehen, daß, unserer Meinung nach, der Beifall, den er hier findet, ein theilweise übertriebener ist. Was wir damit meinen, wird hoffentlich aus der folgenden Beurtheilung, worin wir die Vorzüge und Mängel dieses Künstlers näher betrachten, ersichtlich werden.

Herr Ander ist unstreitig ein Sänger von nicht gewöhnlicher Begabung; man sieht und hört es ihm an, daß er innerlich von dem Drange erfüllt ist, wahrhaft Großes und Bedeutendes in seiner Kunst zu leisten. Schon um dieses ehrenvollen Strebens willen verdient er warme Anerkennung, denn wie selten sind zu jeder Zeit die Künstler, welche in

der Erfüllung ihres Berufes mehr als ein materielles Erwerbsmittel erblicken. Zu gleichem Lobe muß uns auch der eiserne Fleiß, durch den sich Herr Ander zu seiner jetzigen Stellung emporgeschwungen hat, anregen. Nicht als ob dieser Fleiß in jeder Beziehung immer richtig angewendet worden wäre; wir werden vielmehr bald sehen, auf welche bedauerliche Abwege Herr Ander gerathen ist; allein er hat alles was in seinen Kräften stand, gethan, um das Ziel des wahren Künstlers zu erreichen und hat es auch so weit gebracht, als es Talent und Fleiß ohne planmäßige künstlerische Anleitung bringen können.

Das genügendste Ergebniß seiner Bestrebungen hat Herr Ander jedenfalls in der Ausbildung seines Spieles bekundet. Es ist wahrhaft erstaunlich, welche Sicherheit und Selbstständigkeit er im dramatischen Theile seiner Leistungen erlangt hat; ja es wäre völlig unglaublich, daß ein Anfänger in so kurzer Zeit und blos durch eigenes Studium eine solche Gewandtheit im Spiele erreicht hätte, wenn nicht auch hier das Dasein mancher Fehler und Unarten uns an das Selbststudium erinnerte. Dahin gehört das Gedehnte, Breite seiner Aussprache, in welcher sich, besonders im gesprochenen Dialoge, der heimatlich-slavische Accent nicht verleugnen läßt; auch mangelt ihm für ruhige, heitere oder schwärmerische Momente die Anmuth und Leichtigkeit in Sprache und Bewegung. Dafür erkennen wir mit Freuden, daß nicht nur andere äußerliche Eigenschaften, Gang, Haltung, Geberde und Mienenspiel

durchaus mäßig, edel und bedeutender ausgebildet sind, als man es bei den Sängern gewohnt ist, sondern daß auch sein Verständniß der dramatischen Aufgabe, sein von Kraft und Feuer belebter, stellenweise wahrhaft hinreißender Ausdruck, und dieses vorzugsweise in Rollen, die eine kräftige, heroische Färbung erheischen, — von dem Talente des Künstlers das schönste Zeugniß liefern. Das Spiel des Herrn Ander ist also, selbst mit den erwähnten kleinen Unebenheiten, im Ganzen genommen ein vorzügliches, und wir glauben es sei leicht, dies gebührend anzuerkennen, ohne sich deswegen zu überspannten Lobeserhebungen hinreißen zu lassen. Wir haben es schon einmal gesagt, das Spiel ist eine wichtige, aber nicht die wichtigste Bedingung für den Sänger; wer dieß vergißt — und nur zu viel Sänger und Componisten vergessen es heut zu Tage —, der läßt die Grundbedingung einer Opernvorstellung außer Acht. Nachdem wir daher dem dramatischen Talente des Herrn Ander, und dem Fleiß, den er daran gewendet, unsere freudigste Anerkennung gezollt haben, wenden wir uns zur Beurtheilung des Sängers Ander.

Er besitzt eine umfangreiche, kräftige Stimme; schön werden wir sie wohl schwerlich nennen können, denn ihr Klang ist allerdings mächtig und erschütternd, wirkt aber selten anmuthig und sympathisch; einige Töne in der höheren Lage haben sogar etwas durchdringend schneidendes, das unangenehm berührt. Wir zweifeln nicht, daß man aus dieser Stimme hätte bessern Nutzen ziehen können; allein es ist augen-

scheinlich zu wenig gethan worden, um durch sorgsame Pflege, durch planmäßige Ausbildung von allem Anfange an, die harten Kanten derselben abzurunden, ihren Klang angenehmer zu machen und sie ganz in die Gewalt des Sängers zu geben. Der nicht immer ganz reine Stimmansatz — indem der Sänger statt den Ton unmittelbar fest anzuschlagen, ihn erst, so zu sagen, aufsuchen muß, — das öfter vorkommende Zittern des Tones, die Unmöglichkeit, die mindeste Verzierung, wäre es auch nur ein einfacher Mordent, correct auszuführen, dies sind deutlich sprechende Belege für unsere Behauptung. Auffallend unangenehm berührt uns auch eine Angewöhnung, die Herr Ander zwar mit manchem andern, selbst guten Sänger gemein hat, die aber dem ungeachtet unbedingt zu verdammen ist: wir meinen das stete Einschieben des Hauchlautes in der Verbindung der Töne (Li-hi-hi-be, Gna-ha-ha-de); es ist dies eine äußerst unschöne Gewohnheit, welche dennoch dem Publicum, wahrscheinlich weil es ebenfalls schon daran gewöhnt ist, gar nicht aufzufallen scheint, so daß es beinahe nöthig wird, auf das Widersinnige derselben aufmerksam zu machen, zu bemerken, wie durch diese Unart jede sanfte Melodie hart und eckig wird, und der Wohlklang der Worte ganz verloren geht; was würde ein italienisches oder französisches Publicum wohl dazu sagen, wenn ein italienischer oder französischer Sänger seine Sprache auf diese Art behandelte? Unser Tadel über solche bedauerliche Gewohnheiten, so wie

über die materiellen Hindernisse, welche Herr Ander durch falsche Behandlung seiner Stimmmittel, der freien Entfaltung derselben entgegengesetzt hat, führen uns ganz natürlich zur Beurtheilung seines Gesangvortrages, weil eben die Art, wie die Stimmbildung und Uebung vorgenommen wurde, auf die späteren Kunstleistungen einen so merklichen Einfluß ausübt. Herrn Ander's Vortrag zeigt, nach unserer Meinung, allzu deutlich, daß er entweder zu wenig planmäßigen Gesangsunterricht erhalten, oder doch einen solchen, der ihn unvermeidlich auf Abwege führen mußte. In Momenten der wildesten Leidenschaft, überall wo der musikalische und dramatische Ausdruck seinen Höhepunct erreicht, wo Schmerz, Verzweiflung, Rachgier, Zorn u. s. w. ihren unbegränzten Ausbruch finden dürfen, da kommt ihm die hinreißende Glut seines Spieles, die unruhige Leidenschaftlichkeit seines Vortrages, und selbst der durchdringende Ton seiner Stimme, wohl zu Statten. Solche Momente sind zum Beispiele: das Finale des zweiten Actes in „Lucia," das Terzett im „Tell," die Arie Florestan's; hier ist wahres Gefühl, wahre Leidenschaft, begeisternd ausgedrückt. Auch den „Propheten" gibt Herr Ander vortrefflich; wenn wir die Pastorale im zweiten Acte, welche eines sanfteren, graziöseren Vortrags bedarf, ausnehmen, so können wir diese Leistung in ihrer Gesammtheit als eine vorzügliche bezeichnen. Gleichzeitig müssen wir aber auch an die Beschaffenheit des Werkes, und insbesondere der Rolle des Johann von Leyden, erinnern.

Im „Propheten“ herrscht, ungeachtet vieler geistreich-gedachten Stellen, eine Ueberhäufung von Reizmitteln, der man, trotz allem äußern Glanze, bereits die innere Erschöpfung und Ohnmacht des Componisten, ferner durch solche Mittel zu wirken, anmerken kann. Die Titelrolle ist sowohl in dramatischer wie in musikalischer Hinsicht eine aus den natürlichen Gränzen des Gesanges und des dramatischen Ausdrucke heraustretende Partie; die glückliche Ausführung derselben kann daher als eine außerordentliche Kraftäußerung, stellenweise auch als eine poetische Schöpfung, nach Verdienst ausgezeichnet, niemals aber als Probierstein der Leistungsfähigkeit eines gesunden Talents angesehen werden. Daher müssen wir es bedauern, daß gerade der „Prophet“ die einzige, nach unserer Meinung, gelungene Gesammtleistung des Herrn Ander ist; alle übrigen bieten nur schön ausgeführte, gelungene Momente, deren vorzüglichste wir bereits angeführt. Und diese Stellen sind, wie schon bemerkt, gerade diejenigen, wo die tragischen Leidenschaften ihren Höhepunct erreicht haben. Eine künstlerische Leistung beruht aber keineswegs auf der alleinigen Ausführung solcher Momente, sondern auf der ruhigen, besonnenen Entwicklung des Charakters. Herrn Ander kommt es schwer an, diese Ruhe zu bewahren, er wird vom ersten Augenblicke an hochtragisch. Nehmen wir als Beispiel eine seiner besten Rollen, deren Glanzpunct wir schon erwähnt, den Arnold im „Tell,“ so finden wir gleich im Ausdruck des ersten Recitativs zu viel Pathos; das fol-

gende Duett mit „Tell" wird nun vollends mit einer Schärfe und Härte gesungen, welche für diese Exposition des Dramas ganz unpassend und den Intentionen des Componisten gerade entgegenwirkend ist; selbst in die weiche, zärtliche Melodie: „O Mathilde," welche den süßesten Schmelz der Stimme den bezauberndsten Liebreiz des Vortrags verlangt, legt Herr Ander seinen breit-pathetischen, heroisch-stolzen Ausdruck. Dasselbe gilt von dem zarten Mittelsatz „O Seligkeit" im Duett mit Mathilde; dasselbe gilt in jeder Partie, von jeder zarten, gemüthlichen Stelle, wie z. B. die Romanze im ersten Acte der „Hugenotten;" also um wie viel mehr in solchen Partien, wo eben dieses Elegische, Weiche, Zarte und Anmuthige den Hauptcharakter der Rolle bildet, wie z. B. alle Mozart'schen Tenorpartien u. a. m. Hier sündigt Herr Ander gar zu oft gegen Tact, Tempo, Rhythmus und wahres Gefühl; überall mengt er, entweder ganz unnöthiger Weise, oder wenigstens zu früh, den heroischen, hochtragischen Ton gewaltsam hinein. Sein Gesang ist zwar markig und feurig, aber auch schroff und zerhackt; voll Kraft und männlicher Energie, aber ohne Grazie und Wohllaut. Es fehlt die Mäßigung, die Selbstbeherrschung im Gesang, daher auch die Ruhe und die nothwendige Steigerung des Effectes. Der Schmerz wird zur Verzweiflung; die Liebe zur Raserei, und nur in Momenten, wo solche Gefühlsausbrüche an ihrem Platze sind, nur da ist die Vortragsweise des Herrn Ander richtig. Es wäre wirklich zu verwundern, daß ein

in vieler Hinsicht so reich begabter Sänger, ein Künstler, dessen Leistungen von vielen Seiten — und wohl in gewisser Beziehung nicht mit Unrecht — als überaus poetisch geprie-sen werden, gerade den weichen, elegischen, zart-poetischen Ton, mit dem man zum Herzen spricht, so selten zu treffen weiß; wir sagen es wäre zu verwundern, wenn man nicht wüßte, daß Fühlen und Ausdrücken zweierlei, daß also die poetische Intention noch lange keine poetische That ist, sondern erst dazu gemacht werden muß. Bei Herrn Ander sind es zwei Ursachen, welche sich vor allen andern der Entfaltung eines anmuthigen, ausdrucksvollen Kunstgesanges hemmend in den Weg stellen. Die eine Ursache liegt in seiner Stimme, wie sie jetzt ist und wie er sie gebrauchen kann; es mangelt Herrn Ander die vollständige Herrschaft über dieselbe, darin liegt eine bedeutende Beschränkung des Vortrags, denn dieser be-steht ja vorzugsweise in der gehörigen Betonung der Melodie, in der richtigen Vertheilung von Licht und Schatten (piano, crescendo; forte, decrescendo, piano). Für Herrn Ander jedoch ist es sehr beschwerlich, einen Ton, selbst in der Mittellage, piano anzuschlagen, ihn anschwellen zu lassen, oder umgekehrt, ihn forte anzuschlagen und abschwel-len zu lassen; wie soll dann ein sanfter, zarter Aus-druck in den Gesang hineingebracht werden, wenn der Sänger das piano gar nicht oder doch nur auf die Gefahr des Umschlagens anwenden kann? Wie soll ein Gefühl der behag-lichen Ruhe, der sicheren Befriedigung den Zuhörer überkom-

men, wenn er dem Sänger die Anstrengung ansieht, die es diesem kostet, wenn er einmal ausnahmsweise durch Zartheit und Einfachheit wirken will? Ebenso hinderlich ist für Herrn Ander die breite, etwas schwerfällige Art, seine Stimme herauszubringen, denn sie verhindert ihn, auch nur die kleinste Verzierung anzuwenden. Wir wissen es wohl, man hat sich längst entwöhnt, von einem sogenannten Heldentenor Coloratur zu verlangen, man glaubt diesen eitlen Flitter denjenigen überlassen zu müssen, welche aus Mangel an Stimme nicht mehr durch Schreien effectuiren können, und man hat in gewisser Hinsicht auch vollkommen Recht, einem überhandnehmenden Mißbrauch entgegen zu wirken. Jedoch wie abgeschmackt, unwahr und verweichlichend die Uebertreibungen der Rossinischen Periode auch gewesen sein mögen, so müssen wir doch bedauern, daß von den neueren Sängern alles, selbst das Gute und Treffliche dieser Singweise, so überaus strenge verbannt wurde. Kleine Verzierungen, mit feinem Tact gewählt, mit richtigem Verständniß dort angebracht, wo sie die Melodie nicht verändern und den dramatischen Ausdruck nicht gefährden können, und mit Geschmack, ohne Affectation ausgeführt, geben dem Vortrag etwas sicheres, ausgebildetes, welches den jetzigen Sängern mangelt; die eigentliche größere Coloratur, welche man mit vollem Rechte vom Theater verbannt hat, ist dennoch jedem Sänger als Bildungsmittel für Stimme und Vortrag nicht genug zu empfehlen. Man wird uns erwiedern, die Zeit der Coloratursänger sei vorbei, man verlange jetzt ei-

nen edlen, getragenen Gesang. Das wollen wir gerne zugestehen. Aber, fragen wir, hat man denn durch den Verlust jeglicher Ausschmückung den wahren, schönen, getragenen Gesang erhalten? Keineswegs; gerade zur Zeit, als die Coloratur noch zum Studium der Gesangskünstler gehörte, gerade damals wurde auch der getragene Gesang nach allen Vernunft- und Kunstregeln mit vollendeter Meisterschaft ausgedrückt, und gerade damals erhielten sich die Stimmen lange Zeit frisch und gesund. So wenigstens berichten alle Ueberlieferungen jener Periode. Nie ist hingegen der Gesangsvortrag fehlerhafter aufgefaßt, unsinniger ausgedrückt, nie sind mehr Stimmen von Grund aus ruinirt worden, als eben jetzt, wo nur getragener und sogenannter dramatischer Gesang eingeübt wird. Folglich ist es nicht die Coloratur, welche die Stimme vor der Zeit abnützt oder dem Vortrag schadet, sondern die jetzigen Opern und die jetzt beliebte Art zu singen. — Allein kehren wir von diesen allgemeinen Betrachtungen zu Herrn Anders Vortrag zurück. Wir haben die Behauptung aufgestellt, daß zwei Hauptursachen sich der schönen Entfaltung desselben entgegenstellen. Die eine dieser beiden Ursachen haben wir in der materiellen Entwicklung seiner Stimme gefunden. Wir haben angeführt, daß Herr Ander kein Piano, kein An- und Abschwellen, folglich keine Steigerung anwenden könne; daß er es ferner nicht vermag, durch geschmackvolle Verzierung seinem Gesange Anmuth, Leichtigkeit, Abwechslung zu verleihen. Erinnern wir noch an die schon gerügte Unart, Tact und Melodie durch

den überall eingeschobenen Hauchlaut zu zerreißen, so glauben wir genugsam bewiesen zu haben, daß mit einer auf solche Weise gebildeten Stimme und mit einem solchen Gebrauche derselben ein wahrhaft schöner Vortrag, ein echter bel canto wohl schwerlich erzielt werden könne. Wenn aber diese eine Ursache an sich schon hinreicht, um Herrn Anders Gesang zu beeinträchtigen, so können wir nicht umhin, noch auf eine zweite aufmerksam zu machen. Wir glauben nämlich, Herr Ander, und mit ihm eine leider sehr große Anzahl jetziger Sänger und Sängerinnen haben eine falsche Ansicht von dem, was man in theatralischen oder musikalischen Kunstproductionen Ausdruck, Wärme, Gefühl, Seele nennt. Mit diesen verschiedenen Bezeichnungen meint man gewöhnlich ein und dasselbe, nämlich: die erhöhte Stimmung, in welche der Künstler durch das lebendige Erfassen des Kunstwerkes das Auditorium versetzt. Und gerade in dem löblichen Bestreben, diesen Ausdruck zu finden, scheint uns Herr Ander in gewissen Fällen nicht den rechten Weg zu gehen. Was wir sowohl über seine Darstellung, wie über seine Vortragsweise bereits gesagt, wiederholen wir hier absichtlich: im Ausdrucke einer ruhigen, anmuthigen oder auch schwärmerisch-weichen Gemüthsstimmung scheint uns sein Gesang mangelhaft, oft sogar der Absicht des Tonsetzers ganz entgegen. Wir wissen recht wohl, daß der Mehrzahl nach die hiesigen Theaterbesucher nicht unserer Meinung sind, daß sie finden, Herr Ander sei gerade im Vortrage inniger, gefühlsathmender Melodien ganz ausgezeichnet. Ohne der Ueber-

zeugung Anderer den Eindruck abstreiten zu wollen, den ein solcher Vortrag, wie der des Herrn Ander, auf sie machen kann, ohne dem Künstler selbst das Feuer und das Gefühl, welches im Innern seiner Seele glüht, wegzuläugnen, erlauben wir uns nur zu bemerken, daß ein vernunftwidriger, geschmackloser Vortrag leicht deshalb viele Stimmen für sich haben kann, weil die Kunstanschauungen und folglich auch das Urtheil Vieler im Publicum eben so sehr wie bei den Künstlern verflacht und verdorben ist; auch stützen sich die meisten unserer Gegner einzig und allein auf ihre (täglich wechselnde) Empfindungen, wir hingegen auf Gründe, die wir logisch zu erörtern, consequent zu vertheidigen suchen. Mag uns dies gelingen oder nicht, wir haben doch vom Anfang an einen bessern Standpunct. Man wird vielleicht behaupten wollen, das Gefühl des Künstlers sei ein durchaus unbestimmtes, unberechenbares, unbegränztes Etwas, welches wie eine Offenbarung von oben den Künstler ergreift und erfüllt; es lasse sich daher gar nicht darüber streiten. Viele im Publicum und vielleicht auch manche Sänger glauben, es sei genug, ein Gefühl selbst zu empfinden, um es in Anderer Herzen zu erwecken. Dies ist ein Irrthum. So wenig ein Dichter oder Componist, wenn er auch noch so sehr erfüllt ist von der Poesie seiner Aufgabe, der festen, bestimmten Kunstregeln, mittelst welcher er seine Gedanken ausdrücken soll, entbehren kann, eben so wenig darf sich der reproducirende Künstler von ähnlichen Regeln unabhängig machen. Das menschliche Ge-

fühl an sich ist allerdings unbeschreiblich, unberechenbar und leidet keine Begränzung, keinen Zwang; sobald aber dieses Gefühl zu einem künstlerischen Ausdrucke gelangen will, so muß es sich den Regeln der Vernunft, der dramatischen Wahrheit, der künstlerischen Schönheit unterwerfen. Der Schauspieler wie der Sänger hat das auszudrücken, was ein bestimmter Charakter in einer bestimmten Situation empfindet; der Schauspieler muß sich in der Art, wie er dies ausdrückt, nach den theils conventionellen, theils natürlichen Regeln der Sprache, Mimik u. s. w. richten; der Sänger muß diese ebenfalls berücksichtigen, sich aber außerdem noch den musikalischen Regeln unterordnen. Thut dies Herr Ander? Nicht immer, und besonders da nicht, wo es am nothwendigsten wäre: im Vortrage der Cantilene, des Andante und Adagio. Wenn Herr Ander sein Gefühl zeigen will, so kümmert er sich weder um Tact, Tempo, Rhythmus des Musikstückes, noch um den bestimmten Werth der Noten; er rallentirt und pressirt nach Gutdünken, betont die Noten oft ganz unrichtig, stoßt die Töne heraus, statt sie zu verbinden, forcirt seine Stimme, wofür er dann einen leicht zu erringenden Beifall erhält, markirt überhaupt jede zart gedachte Stelle viel zu stark und rauh, läßt meistens die Ruhe und Anmuth der Auffassung, den Schmelz und Wohllaut der Stimme, das wahrhaft Innige, Einfache im Ausdrucke vermissen, und wandelt so die Bahn falscher Genialität. Denn das wahre Genie versteht es immer, sich in den Gränzen

der Regeln zu erhalten. Die größten, gefeiertsten Gesangskünstler aller Zeiten haben dies durch ihr Beispiel bewiesen. So unter andern, um eine moderne, unsern Kunstfreunden noch in Erinnerung stehende Künstlerin zu citiren, Jenny Lind, welcher doch sicher Niemand, der sie gehört, die Gefühlsinnigkeit des Ausdruckes abstreiten wird, und welche dennoch immer Tact, Tempo und Rhythmus unerschütterlich bewahrte und jede Note so betonte, wie sie die klügste Berechnung nicht strenger abzuwägen vermöchte.

So weit unser rein persönliches Urtheil über Herrn Ander. Wir sehen in ihm ein ausgezeichnetes Talent, mit guten Mitteln, nicht gewöhnlicher Intelligenz, vielem Feuer und unermüdlichem Streben ausgestattet, jedoch auf falsche Bahn verleitet, durch die verderbliche Wirkung der modernen Musik, durch die falschen Ansichten, welche im Publicum und unter den Künstlern über Gesang herrschen, und endlich durch den Mangel an einer künstlerischen Ausbildung in erfahrener Schule. Wir sind uns wohl bewußt, welchen geringen Einfluß unsere einzelne Stimme gegen so viele entgegengesetzte haben kann. Angenommene Gewohnheiten, tiefwurzelnde Vorurtheile, überhandnehmende Begriffsverwirrung, Eitelkeit der herrschenden Mode, und auch — wir geben es gerne zu — ehrliche Ueberzeugung, dies alles steht uns gegenüber. Allein wofür ergriffe man denn die Feder, wenn nicht um auch zu Zeiten einem allmächtig herrschenden und doch so wenig begründeten Vorurtheile entgegenzutreten, zwar ohne

Hoffnung auf Erfolg, aber mit dem Bewußtsein, die Wahrheit gesagt zu haben? Unsere Kritik hat gewöhnlich nur den traurigen Muth, über solche Individuen loszuziehen, die ohnehin vom Publicum verurtheilt, keine Vertheidiger finden, während es die Pflicht einer guten Kritik wäre, gerade gegen die Künstler, welche sich einer glänzenden Stellung und einer allgemeinen Beliebtheit erfreuen, um so gewissenhafter, unparteiischer, ja strenger zu verfahren. Herr Ander ist ein erklärter Liebling des Wiener Publicums; die für ihn schwärmende elegante Welt, welche in der Regel von der Kunst nicht viel versteht; viele Theaterbesucher, welche außer Stand sind, wahres Gefühl von Künstelei und Uebertreibung zu unterscheiden; manche voreilig urtheilende Kritiker, Kenner und Mäcene, welche ihr Ansehen dadurch zu erhalten suchen, daß sie der Mode des Augenblickes blindlings huldigen; endlich eine Anzahl gebildeter Theaterfreunde, welche sich durch die intelligenten Leistungen des Künstlers wahrhaft angezogen fühlen, — diese alle haben, bewußt oder unbewußt, die gerechte und verdiente Anerkennung, welche Niemand Herrn Ander vorenthalten wird, bis zu einer maßlosen Abgötterei getrieben, welche jedes mäßige, aus ruhiger Ueberzeugung stammende Lob kalt erscheinen läßt, und jeden, auch den leisesten Tadel als ein Verbrechen betrachtet. Mit den ersterwähnten Kategorien haben wir begreiflicher Weise nichts zu schaffen. Was die letztgenannten aufrichtigen Bewunderer des Sängers betrifft, so haben wir versucht, unsere Ansicht der ihren entgegenzu-

stellen. Mögen diese sich fragen, ob sie nicht durch die Intelligenz, das Feuer, den Fleiß des Herrn Ander und den raschen Aufschwung seines Talentes zu sehr hingerissen wurden, und die wahre Aufgabe des Sängers, welche darin besteht, durch Einfachheit, Schönheit und Wahrheit Herz und Verstand anzuregen, verkannt haben!

Herr Erl. — Wirklich schöne Tenorstimmen findet man in der Regel nur unter den italienischen Sängern; es ist zwar anzunehmen, daß diese Regel, wie jede andere, Ausnahmen zuläßt, wir gestehen aber, daß uns bis jetzt unter den deutschen Tenoristen, die wir gehört, noch keine solche begegnet ist; wir setzen natürlicherweise voraus, daß man mit schöner Stimme nicht das mehr oder minder Ansprechende im Vortrage, sondern blos das gute Material, welches dem Sänger zu Gebote steht, nämlich eine Reihe hell, rein und gleichmäßig hervorgebrachter Töne bezeichnen will; eine derartige, wahrhaft schöne Stimme besaß z. B. Moriani. Der deutsche Tenor aber hat von Natur aus etwas Umflortes, Dumpfes; es sind wohl dieselben Töne wie bei den Italienern, aber ohne dem zauberischen Wohllaut derselben.

Vorstehende Bemerkung gilt von den deutschen Tenoristen im Allgemeinen, diese jedoch unterscheiden sich auch unter einander durch mehr oder minderen Wohlklang der Töne. Insofern nun ein deutscher Tenor eine relativ schöne Stimme haben kann, so müssen wir Herrn Erl als einen in dieser Hinsicht von der Natur bevorzugten nennen. Sie

hat ihm eine gesunde Stimme, von genügendem Umfang verliehen, welche auch durch den in der Jugend genossenen Unterricht in allen Lagen ziemlich gleichmäßig ausgebildet wurde. Die höheren Töne besonders zeichnen sich durch Schmelz und Weichheit aus; der Mittellage gebricht es an Kraft, so wie überhaupt der ganzen Stimme an intensiver Stärke, und an leidenschaftlicher Schwingung (nicht zu verwechseln mit dem verderblichen Tremoliren), durch welche eine, wenn auch momentane, doch oft nothwendige Wirkung hervorgebracht werden kann.

Wie die meisten deutschen Sänger, besitzt auch Herr Erl nicht den ganz reinen, offenen, fehlerfreien Stimmansatz. Auch mangelt ihm jede feinere Ausbildung in Bezug auf Coloratur. Im Uebrigen aber bekundet sein Gesang ganz tüchtige musikalische Studien; er intonirt durchaus rein, ist tact- und tempofest, und weiß die Töne untereinander, so wie auch ein sehr angenehmes Falsett mit der Bruststimme zu verbinden. Sein Vortrag ist im Allgemeinen richtig und genau; in einigen Partien sogar ganz vorzüglich, in andern hingegen nicht ganz zur Höhe der ihm gestellten Aufgabe hinaufreichend. Vor Allem mangelt ihm der effectvolle Vortrag des Recitativs in tragischen Partien; poetische Momente, höhere dramatische Wirkung sind (mit Ausnahme seines „Raouls") in seinem Gesange selten zu finden. In manchen Rollen konnte man ihm in früherer Zeit mit vollem Rechte eine nicht genug zu rügende Gleichgiltigkeit und Kälte vorwerfen,

und wenn auch seit einigen Jahren Herr Erl sich eifrig bestrebt, seinen Darstellungen mehr Leben einzuhauchen, so finden doch jetzt noch Manche seinen Gesang nicht genug feurig und rasch; man darf aber auch nicht vergessen, daß es Leute gibt, welche, an die modernen Uebertreibungen gewöhnt, manches kalt nennen, was blos ruhig oder einfach ist; manche einzelne Stellen, ja oft ganze Rollen, verlangen allerdings eine Steigerung des dramatischen Ausdrucks, welche Herr Erl selten zu erreichen vermag; dafür ist sein Vortrag in andern Partien ein wahrhaft wohlthuender, denn er betont fast immer richtig, singt oft mit Wärme und gutem Ausdruck, hie und da sogar mit vielem Schwung, und, was uns ein nicht genug zu schätzender Vorzug scheint, läßt sich nie aus der Bahn des natürlichen Gesanges zur Gefühlsaffectation und Uebertreibung hinreißen.

In Bezug auf das Spieltalent ist Herr Erl bei weitem nicht so glücklich, wie im Gesang. Seine Auffassung, ohne gerade verfehlt zu sein, erhebt sich nicht über das Gewöhnliche; sein Darstellungsvermögen besteht nur in der langjährigen Theater-Routine; mimischer Ausdruck mangelt ihm beinahe gänzlich, und seine Aussprache, im Gesange genügend, wirkt im gesprochenen Dialog durch den mühsam vermiedenen, und dennoch immer durchschimmernden Wiener-Accent störend. Man muß aber auch, um gerecht zu sein, zugestehen, daß Herr Erl mit seltener Einsicht und Selbsterkenntniß die eben gerügten Mängel gefühlt zu haben scheint, da er jetzt

augenscheinlich alles anwendet, um seine Aussprache correcter zu machen, sein Spiel prägnanter und charakteristischer zu gestalten, und daß einige Fortschritte in dieser Hinsicht bemerkbar sind. Allein im Ganzen läßt sich so etwas nicht leicht mehr nachholen, und manche Aufgabe wird in Folge der eben angedeuteten Fehler für Herrn Erl unerreichbar bleiben. So z. B. „der Prophet;“ diese Partie erfordert eine Entfaltung physischer Kraft, verbunden mit ausdrucksvoller Mimik und declamatorischem Pathos, welche nicht in der Leistungsfähigkeit des Herrn Erl liegt; nicht im Kriegerischen, Heroischen, Hochtragischen, sondern in dem, wenn nicht beschränkteren, doch einfacheren Kreise des Gemüthlichen, Herzlichen oder Naiv-Lustigen ist er heimisch. In Partien wie „Lionel,“ „Guttenberg,“ „Dom Sebastian,“ theilweise auch „Arnold“ und im fünften Acte des „Robert,“ hat Herr Erl volle Gelegenheit, den Schmelz seiner Stimme, die ungekünstelte Herzlichkeit seines Vortrags zu entfalten, während er in komischen Rollen durch naive Gutmüthigkeit, durch eine Art unbewußter Komik nicht unangenehm wirkt. Jedoch den Glanzpunct seiner Leistungen bildet der „Raoul;“ gerade in dieser Partie, welche doch wenigstens theilweise aus dem für Herrn Erl passenden Rollenkreise herauszutreten scheint, und jedenfalls eine der bedeutendsten Aufgaben für den dramatischen Sänger bildet, ist seine Leistung eine im Gesange wahrhaft ausgezeichnete, im Spiele vollkommen zufriedenstellende, eine Gesammtleistnng, in welcher er von bedeu-

tenden Talenten, wie Haitzinger, Tichatschek, Ander, nicht erreicht wird. Wir wenigstens können uns nicht erinnern, die Romance des ersten Actes je so zart und geschmeidig, dann das berühmte Duett im vierten Acte so schwunghaft und seelenvoll vortragen gehört zu haben, als von Herrn Erl. Hier wird also offenbar der Sänger durch den Schwung und die hinreißende Gewalt d.r Musik über seine Individualität erhoben. Dieses feste Anschmiegen an den Gesang, dieses Bewußtsein, hauptsächlich durch den Gesang wirken zu müssen, bildet den wichtigsten Punct in Herrn Erl's Leistungen. Ueberall tritt uns die Einfachheit der Intenition und eine genaue Kenntniß dessen, was er zu leisten vermag, entgegen. Das tüchtige Streben dieses Künstlers ist vielleicht zuweilen von unberufenen (applaudirenden und kränzewerfenden) Freunden überschätzt, sicherlich aber in manchen Fällen und von mancher Seite her nicht ganz nach Verdienst gewürdigt worden. Es gibt beim Theater eine Gattung Künstler, welche durch natürliches Talent, erworbene Routine und praktische, wenn auch nicht erschöpfende, Studien sich über die Mittelmäßigkeit erheben, weil ihnen aber höhere Ausbildung, weitere Vervollkommnung irgend einer künstlerischen Eigenschaft fehlt, selten die gebietende Stellung eines berühmten Künstlers erreichen. Es fehlt ihnen der zündende Funke, die schöpferische Gewalt des Genies, daher werden ihre Leistungen manchmal unterschätzt. Man vergißt jedoch allzu leicht, wie nützlich und fördernd solche bessere

Talente auf einem wohlbestellten Theater wirken können; ihr Einfluß ist zwar kein auffallender, lärmender, aufsehenerregender, allein ein Ensemble von mehreren derartigen Mitgliedern leistet der Kunst, wenn auch gar selten anerkannte und gebührend vergoltene, doch deswegen nicht minder gute Dienste. Ein solches Talent besitzt das Wiener Operntheater an Herrn Erl.

Herr Staudigl. — Der weit verbreitete, wohlverdiente Ruf dieses Künstlers läßt es ganz überflüssig erscheinen, alle eben so glänzenden als gründlichen Vorzüge desselben nochmals einzeln zu besprechen. Die wunderbar schöne Stimme, die vollkommene Herrschaft des Sängers über dieselbe, der seelenvolle Ausdruck, so wie die charakteristische Färbung, die er jedem Gesangsstück zu verleihen weiß, das immerwährende Fortschreiten auf der Bahn des Schönen und Wahren, das unerschütterliche Festhalten an den vernünftigsten und gesündesten Kunstprincipien, und endlich die unermüdliche Ausdauer und der immer bereite Singeifer — dies alles ist oftmals erkannt und gewürdigt worden. Ebenso haben sich zu verschiedenen Malen Stimmen vernehmen lassen, welche die (bei jedem Künstler vorhandenen) Schattenseiten hervorhoben, und kleine Schwächen oder Irrthümer, die an dem großen Sänger haften, tadelten. Manche dieser Vorwürfe waren allerdings nicht ohne Grund; so wurde z. B. das Mangelhafte seiner Aussprache, welche im Dialog („Freischütz" u. s. w.)

oft einen bedauerlich-störenden Eindruck hervorbrachte, mit vollem Rechte gerügt; im Spiele überhaupt, wenn man dieses ganz von dem Gesange abstrahiren wollte, leistete Herr Staudigl, obwohl er auch darauf vielen Fleiß verwendete, nichts besonders Hervorragendes; von den komischen Rollen namentlich gelangen ihm nur die ruhigen, behäbigen, mit etwas scharfen Strichen gezeichneten, wie „Osmin" (Entführung), „Staudinger" (Waffenschmied); hingegen wußte er weder für die naive Verschmitztheit des „Leporello," noch für die Schlauheit und den Scharfsinn „Figaro's" den rechten Ton zu treffen. In sanglicher Hinsicht waren die italienischen Baritonpartien jedenfalls seine relativ-schwächsten Leistungen; theils vielleicht weil seine Art zu singen im Allgemeinen der beliebten italienischen Manier sehr ferne stand, und der Charakter, oder besser gesagt, die Charakterlosigkeit dieser Musik seiner gesunden Anschauungsweise nicht entsprechen konnte; theils weil diese Partien offenbar der natürlichen Lage seiner Stimme nicht entsprachen. Dieses Streben nach Effect durch produciren der hohen Töne, sowohl in der Oper als auch im Liedervortrage (in welch letzterer Gattung Herr Staudigl so überaus Herrliches geleistet), hat ohne Zweifel den Sänger, durch übermäßige Anstrengung, um einige Jahre kraftvollen Wirkens gebracht. Auch dürfte sein schon erwähnter und belobter Eingeifer zu Zeiten vielleicht etwas zu weit getrieben worden sein.

Wir haben nun sowohl die unschätzbaren Vorzüge, als

auch die nicht so bedeutenden Mängel des Künstlers in flüchtiger Uebersicht in Erinnerung gebracht. Allein den Maßstab zu dieser Beurtheilung haben wir nur in jenen Leistungen des Herrn Staudigl gefunden, durch welche er uns noch vor einigen Jahren zu so aufrichtiger Bewunderung hinriß. Es ist ja kein Geheimniß mehr unter den hiesigen Kunst- und Opernfreunden, daß Herr Staudigl in jüngster Zeit an Kraft und Klang der Stimme leider nur zu sehr verloren habe, und beinahe nur mehr auf die geschickte Verwendung seiner nun beschränkten Mittel angewiesen sei; obwohl er auch hierin den bewunderungswürdigen Meister bekundet, und noch immer mit Recht zu den ersten Gesangskünstlern Deutschlands gezählt werden kann, so vermögen wir dennoch nicht die Frage zu unterdrücken, ob nicht gerade jetzt, wo noch in den musikalischen Kreisen Wiens die wärmste Verehrung für den großen Künstler gehegt wird, für diesen der Zeitpunct gekommen wäre, der Bühne zu entsagen? Ein solcher Zeitpunct wird leider nur zu oft versäumt. Jetzt hat Herr Staudigl freilich noch die Möglichkeit vor sich, einige Zeit mit ziemlichem Erfolge wirken zu können; allein sollte nicht eben dieser Moment, wo die allgemeine Theilnahme dem Künstler noch gesichert ist, der günstigste zum Scheiden sein? Die genügende Lösung dieser Frage ist sowohl für das Publicum, wie für den Künstler selbst, von nicht geringer Wichtigkeit, darum haben wir sie berührt.

Bevor wir jedoch den Bericht über Herrn Staudigl

schließen, glauben wir noch zwei Bemerkungen hinzufügen zu sollen, welche zwar allgemeiner Natur sind, jedoch eben in der Beurtheilung der künstlerischen Eigenschaften dieses Sängers ihren geeignetsten Anknüpfungspunct finden. Zuerst möchten wir nämlich darauf hinweisen, daß Herr Staudigl seine größten Triumphe durch die vollendete Ausführung classischer Partien feierte; sein Vortrag der Haydn'schen Oratorien, sein Sarastro, Osmin, Rocco, Jakob u. v. a., werden vielen Theaterbesuchern unvergeßlich bleiben. Aber nicht nur die schöne Stimme, der herrliche Vortrag verdient hier erwähnt zu werden, sondern auch die künstlerische Weihe, die Lust und Liebe, mit welcher er diese Compositionen sang. Es ist leider nur zu bekannt, wie gerne sich die meisten Sänger der seichten, sogenannten dankbaren Musik zuwenden; ein so schönes Beispiel des Gegentheils verdient daher wohl hervorgehoben zu werden. — Unsere zweite Bemerkung betrifft die mächtige Wirkung, welche Herr Staudigl durch seinen Gesang hervorbrachte. Er besitzt kein eigentliches schauspielerisches Talent, sein Spiel, für sich allein betrachtet, ist ganz gewöhnlicher Art; die fehlerhafte Aussprache, die geschmacklose Art sich zu kleiden, die ausdruckslose Mimik, die verständige, aber nirgends hervorragende Auffassung, scheinen es ihm äußerst schwer zu machen, tragischen Ausdruck, oder Feinheit der Nüancirung zu bekunden; allein Rollen wie „Bertram," „Marcel," so wie die schon oben erwähnten bedürfen nothwendiger Weise eines vollendeten dramatischen Ausdruckes, und

wie groß, wie unerreicht war Herr Staudigl gerade in diesen Partien! Wie vollkommen befriedigend war seine Gesammtleistung, selbst in den auch schon erwähnten, dem Spiele nach minder gelungenen Partien, wie „Figaro" und „Leporello!" Woher kommt diese bemerkenswerthe Erscheinung, daß alle diese Leistungen, welche, streng untersucht, nur im sanglichen Theile vollendet zu nennen waren, dennoch in ihrer Gesammtheit eine unbestreitbare dramatische Wirkung hervorbrachten, die Bewunderung aller Kenner, wie nicht minder den Beifall der Menge erzielten, und noch jetzt, wo der Stimme Klang und Kraft theilweise entschwunden ist, den großen Künstler erkennen lassen? Diese mächtige Wirkung hat, unserer Meinung nach, ihren Grund in der vollendeten Kenntniß des musikalischen Vortrags, in der Kenntniß des dramatischen Ausdrucks, welcher in der Melodie enthalten ist, und sich durch dieselbe äußert. Herr Staudigl war vor allem ein großer Sänger, und durch die innigste Vertrautheit mit der Technik, wie mit dem Geiste des Gesanges, wurde er in den Stand gesetzt, Wirkungen hervorzubringen, welche sonst nur ein großes schauspielerisches Talent zu erreichen fähig gewesen wäre.

Unsere Beurtheilung zeigt zur Genüge, daß wir die Mängel und Fehler des Herrn Staudigl weder verhehlen, noch irgendwie beschönigen wollen; wir suchten nur zu zeigen, worin denn eigentlich die Wirkung, die ein Sänger hervorzubringen im Stande ist, ihren Schwer-

punct hat. Möge jeder junge Sänger sich vor den Fehlern des Herrn Staudigl wohl bewahren, aber auch nicht ermangeln, sich die unschätzbaren Vorzüge dieses großen Künstlers anzueignen.

Herr Draxler. — Ein tüchtiger Sänger mit einer markigen, etwas rauhen und besonders in der höheren Lage zu grell klingenden Stimme. Seine Leistungen bekunden Kraft und Ausdauer, sein Vortrag ist verständig, sein Spiel genügend. Seit Herr Staudigl die tiefen Partien nicht mehr singt, dürfte Herr Draxler mit keinem Bassisten unserer Zeit den Vergleich zu scheuen haben. Doch muß bemerkt werden, daß seine Leistungen sehr ungleich sind: außer der momentanen Disposition des Sängers, welche nicht ohne Einfluß zu bleiben scheint, gibt es auch Partien, welche ihm durchaus nicht zusagen, z. B. „Sarastro," zu dessen genügender Durchführung eine Sicherheit im An- und Abschwellen der Töne, ein Schmelz in der Verbindung derselben, eine Gleichmäßigkeit aller Register, und endlich eine ruhige Begeisterung, eine sanfte Weihe des Vortrages bedingt wird, welche Herrn Draxler ganz und gar mangelt. Für komische Partien fehlt ihm der Humor, daher sein „Osmin," „Fallstaff," obwohl ganz verdienstliche Leistungen, keine höhere Wirkung hervorbringen. Hingegen zeichnet sich sein „Reuterholm" (Ballnacht) durch die edle, männliche Haltung und den richtigen Vortrag vortheilhaft aus, während „Bertram" und „Marcel," welche der derben Stimme, dem kräftigen Ausdruck des Künstlers be-

sonders zusagen, wahrhaft ausgezeichnete Leistungen genannt werden können.

Herr Leithner. — Obwohl ohne bemerkenswerthes Talent, hätte dieser Sänger mit seinen guten Mitteln durch Fleiß und Studium im beschränkteren Kreise Genügendes leisten können. Allein ein mangelhafter Unterricht hat ihn offenbar daran verhindert. Wer von Jugend auf, wie Herr Leithner, die unglückliche Gewohnheit angenommen hat, die Töne mühsam gepreßt aus der Kehle herauszuholen, dem muß der natürliche Vortrag geradezu unmöglich werden. Die Töne erscheinen forcirt und rauh, die Intonation unsicher, der Gesang schwerfällig, unter falschem Pathos völlig erdrückt. Wie soll dann von Leichtigkeit, Biegsamkeit oder gar von wahrer Coloratur die Rede sein? Daher ist der „Figaro" des Herrn Leithner (im Barbier) in jeder Hinsicht eine der ungenügendsten Leistungen welche sich das geduldige Wiener Publicum je hat auftischen lassen. Die einzige Rolle, in welcher Herr Leithner wenigstens im Spiele einiges Talent bemerken läßt, ist die des „Biron" in den Musketieren; hingegen können die meisten andern Baritonpartien, wie „Don Juan," „Graf Almaviva," „Faust," „Hans Heiling," „Templer," „Richard" (Puritaner), „Alfonso" (Lucrezia), „Carl V. (Ernani) u. s. w. als verfehlt bezeichnet werden.

Unbegreiflich und für den Geschmack des hiesigen Publicums eben nicht sehr schmeichelhaft bleibt der Umstand, daß Herr Leithner jahrelang die Stelle eines ersten Bariton an der hiesigen Opernbühne einnehmen konnte.

Herr Ellinger. — Dieser Sänger besitzt eine starke, hohe, aber unangenehm klingende Gaumenstimme, dabei zeigt er eine staunenerregende Unerfahrenheit in Gesang und Spiel, welche kaum mehr zu beseitigen sein dürfte, da Herr Ellinger nicht mehr in den Jahren ist, wo man auf erhebliche Fortschritte, wenn auch der Wille dazu vorhanden wäre, hoffen könnte, um so weniger, als hier die Besserung, um durchgreifend zu wirken, in einer vollständigen Aenderung bestehen müßte.

Wir können nicht umhin, daran zu erinnern, daß Herr Ellinger bei seinem auf Engagement abzielenden Gastspiele von der großen Mehrheit des Publicums und der Kritik entschieden verurtheilt worden war; daß er überdies ein Fach bekleidete, welches durch die Herren Erl und Ander doppelt und vorzüglich besetzt war; daß er aber trotzdem allen mit einer sehr bedeutenden Gage angestellt wurde und dann begreiflicherweise sehr wenig beschäftigt werden konnte. Dieses Factum gehört, mit vielen ähnlichen, zu den unauflösbaren Räthseln und historischen Merkwürdigkeiten des Kärnthnerthortheaters und ist gleichsam die letzte Maßregel, mit welcher die jetzt abtretende Direction ihrer Leitung einen unauslöschlichen Stempel aufdrückte.

Herr Kreutzer. — Die Stellung eines ersten Tenoristen, die Herr Kreutzer anfangs hier einnahm, war offenbar nicht im richtigen Verhältnisse mit den vorhandenen Mitteln und der Leistungsfähigkeit dieses Sängers, da die forcirte Art, die Töne herauszupressen, so wie überhaupt die

geringe Biegsamkeit seiner Stimme, ihn an der Ausführung schwieriger Stellen verhindern. Während der letztverflossenen Zeit wurde Herr Kreutzer beinahe nur mehr in zweiten, mehr oder minder hervorragenden Partien beschäftigt und wirkt seitdem in vollkommen befriedigender Weise in diesem ganz für ihn passenden Fache. Reine Intonation, Deutlichkeit und verständige Mäßigung im Vortrage, genügende Routine im Spiele, dann der lobenswerthe Eifer, mit welchem er selbst in ganz unbedeutenden Rollen das Ensemble unterstützt, dies alles läßt uns in Herrn Kreutzer ein äußerst verwendbares Mitglied des Operntheaters erkennen.

Herr Radwaner. — Ein junger Mann mit einer klangvollen, ziemlich umfangreichen Baritonstimme und einer hübschen Gestalt, welcher anfangs äußerst günstige Erwartungen für die Zukunft erregte. Wenn wir gleich diesen Erwartungen die Möglichkeit der Erfüllung nicht absprechen wollen, so müssen wir doch darauf aufmerksam machen, daß Herr Radwaner in letzter Zeit nur wenig Fortschritte gemacht zu haben scheint. Der aufmunternde Beifall, den der junge Künstler erhält, darf uns nicht übersehen lassen, daß sowohl im musikalischen Vortrage, wie im Spiele, noch viel, sehr viel zu thun übrig bleibt. Sein Gesang ist oft noch ganz fehlerhaft; das Zerhacken und Herausstoßen der Töne, statt sie zu schleifen, ist auch bei diesem Sänger vorherrschend; desgleichen die Gewohnheit, den Hauchlaut überall einzuschieben, besonders in den Wörtern, wo das G nicht markirt wer-

den soll, wie Se-hen statt Seh-en. Im Spiele sind die Handbewegungen noch sehr gezwungen, Gang und Haltung unentschieden und ängstlich, wie überhaupt der totale Mangel an Energie in Herrn Radwaners Leistungen das Auffallendste und Bedauerlichste ist. Seiner Darstellung fehlt die Lebendigkeit; alles ist matt und farblos, zögernd und langsam; dies geht so weit, daß er, wenn er zu singen anfangen oder in den Gesang der Andern einfallen soll, meistens zu spät kommt und in einem etwas raschen Tempo beinahe niemals im Tact bleibt. Herr Radwaner möge also lernen, seine schönen Mittel gehörig zu gebrauchen, seinen Vortrag angenehmer, seine Aussprache correcter, sein Spiel charakteristischer zu machen, vor allem aber möge er mehr Selbstvertrauen fassen, entschiedener und lebendiger auftreten, mehr Feuer und Leidenschaft in seine Darstellung bringen, dadurch erst wird er uns die Ueberzeugung verschaffen, daß Talent und Liebe zur Kunst in ihm wohne.

Herr Hölzel. — Ein tüchtiger Repräsentant zweiter Partien, deren gelungene Ausführung oft von so großer Wichtigkeit ist. Seine musikalische Bildung, seine Routine in Gesang und Spiel, wie nicht minder sein sichtlicher Eifer befähigen ihn zu solchen Aufgaben. Derb-komische Rollen, wie „Tu-rial" (Ein Abenteuer Carl II.), gelingen ihm recht wohl, während bedeutendere, mehr Feinheit des Ausdruckes bedingende Buffopartien seine Kräfte übersteigen.

Herr Just wirkt seit vielen Jahren äußerst fleißig und

verdienstlich an dieser Bühne. In komischen Rollen ist sein Spiel charakteristisch und erheiternd, ohne den Vorwurf der Gemeinheit zu verdienen. In früherer Zeit führte er nebst vielen Aushilfsrollen auch bedeutendere Partien, wie z. B. „Saint Bris“ in den Hugenotten ganz tüchtig durch, wobei ihm seine ungewöhnliche Theaterroutine sehr zu Statten kam. Jetzt macht es der immer fühlbarer werdende Mangel an Stimme nothwendig, die Thätigkeit des Herrn Just bedeutend zu beschränken.

Herr Radl wurde für komische Gesangspartien engagirt, erwies sich jedoch nach einigen Versuchen als unzureichend für dieses Fach, da er auch nicht das geringste Talent zur Darstellung komischer Charaktere besitzt. Herr Radl wurde in letzter Zeit sehr wenig und nur in kleinen Partien beschäftigt.

Herr Hochheimer. — Ein junger Mann mit einer tüchtigen Baßstimme, welcher sich in mehreren kleinen Rollen und auch als „Malvolino“ (in Stradella) vortheilhaft bemerkbar machte; seine Darstellung des „Papageno“ hingegen war sehr vernachlässigt in Spiel und Gesang. Dennoch, glauben wir, ist Herr Hochheimer nicht talentlos, und würde unter zweckmäßiger Leitung mit der Zeit etwas leisten können.

Herr Swoboda. — Ein routinirter Schauspieler, der sich geschickt zu helfen weiß, wenn der Mangel an Stimme seinem Gesange unübersteiglich scheinende Hindernisse in den Weg legt. Er wirkt genügend im Ensemble und recht brav in

komischen Rollen. Als Simeon in „Joseph" erhielt er für sein Spiel vielen Beifall; wir können jedoch, abgesehen davon, daß diese Partie einen kräftigen, stimmbegabten Sänger erheischt, sein zwar lebhaftes, aber auch etwas übertriebenes Spiel keineswegs als gelungen bezeichnen.

Herr Steiner. — Wegen Verlust seiner Stimme ist dieser Sänger nur mehr in kleinen Partien zu beschäftigen; größere, wie der Marquis („Czar und Zimmermann") und selbst der Fischer in „Tell" übersteigen seine Kräfte.

Für ganz kleine Rollen waren noch engagirt: die Herren Wack, Koch, Reinhold und Uffmann, von welchen aber der letztgenannte kaum als verwendbar betrachtet werden dürfte.

Opern-Regie.

In der weitern Folge unserer Bemerkungen über die Oper werden wir Gelegenheit finden, uns über die Art, wie wir die Regie unter Herrn Cornet gehandhabt zu sehen wünschen, zu erklären. Wenn wir aber jetzt versuchen wollten, die Opern-Regie der jüngstvergangenen oder auch der früheren Periode zu beurtheilen, so würden wir in nicht geringe Verlegenheit gerathen, denn es überkäme uns ein peinliches Gefühl, als wären wir gezwungen, über einen Gegenstand zu sprechen, der in der Wirklichkeit gar nicht existirt. Von den Zeiten Ballochino's erinnern wir uns der gelungenen Insceneſetzung des

„Dom Sebastian" durch den damaligen Oberregisseur Herrn Leo Herz und später der „Musketiere" durch den in gleicher Eigenschaft fungirenden Herrn Schober; auch der berühmte Sänger Wild hatte diesen Posten eine zeitlang inne. Wir können uns aber nicht entsinnen, daß diese Herren in ihrer freilich von mancher Seite her beschränkten Stellung zur Entfaltung eines besseren künstlerischen Geistes an diesem Institute beigetragen, im Allgemeinen etwas für die Kunst Förderliches und auf die Dauer Berechnetes ins Leben gerufen oder auch nur auf die Gesammtwirkung der täglichen Vorstellungen besonders günstig eingewirkt hätten. Unter Herrn v. Holbeins Leitung erhielt Herr Just den Titel eines Regisseurs; man konnte jedoch begreiflicherweise nicht mehr von ihm fordern, als daß er das Geschäft eines die materielle Ordnung der täglichen Vorstellungen überwachenden Inspicienten übernehme, welches undankbare Amt Herr Just denn auch, zwar nicht immer mit Glück, doch mit vielem Fleiße und gutem Willen versah. Jede künstlerische Oberleitung verschwand gänzlich unter den verschiedenartigen, nicht selten sogar entgegengesetzten Einflüssen einer Direction, welche aus den Herren: Holbein (Director), Staudigl (Vicedirector), Borzaga (Secretär), Proch, Reuling und Esser (Capellmeister) zusammengesetzt war. Später, wenn wir nicht irren im Jahre 1851, ist Herr Staudigl aus dem Directionscomité ausgetreten, und Herr Schober zu der von ihm schon früher bekleideten Stelle eines Oberregisseurs ernannt worden. Wir ken-

nen und schätzen Herrn Schober als einen seiner Zeit mit Recht beliebten Sänger, der sich, ohne eine besonders schöne oder umfangsreiche Stimme zu besitzen, durch seinen correcten, von guter Schule Zeugniß gebenden Vortrag vortheilhaft auszeichnete. Dies ist aber keinesfalls hinreichend, uns zu überzeugen, Herr Schober besitze die zu einem guten Opernregisseur unentbehrlichen Eigenschaften; wenn wir andererseits auf seine Leistungen in diesem Fache während der ebenverflossenen Zeit hinweisen wollten, so würde uns dies noch zu keinem giltigen Urtheile verhelfen, indem wir nicht wissen, wie weit sich denn eigentlich seine Macht erstreckte, und überdies eine so kurze Zeit dauernde Regieführung, unter einer zu Ende gehenden Direction, nicht als Maßstab der Beurtheilung angenommen werden kann.

Orchester und Chor.

Von einem offenbar ganz entgegengesetzten Standpuncte beginnen wir die Beurtheilung über die Leistungen der Herren Capellmeister. Unsere Berechtigung dazu ist unläugbar, denn wir können dabei sowohl den genauen Wirkungskreis dieser Herren (als Capellmeister, nicht als Directionsmitglieder), als auch die bekannten Resultate ihrer mehrjährigen Thätigkeit an der Spitze des ihrer Leitung anvertrauten Orchesters, vor Augen haben. Wenden wir zuerst unsere volle Aufmerksamkeit diesem letzteren zu. Wir werden Musikfreunden und

Kennern nichts Neues sagen, wenn wir sie an die vortreff-lichen Leistungen des Kärnthnerthortheater-Orchesters erinnern, welche das musikalische Wien vor ungefähr einem Decennium erfreuten. Dieser wenig zahlreiche, aber aus lauter tüchtigen Musikern und einigen berühmten Virtuosen bestehende Körper hatte sich unter der praktischen, energischen, kunstbeseelten Leitung Lachners, Kreutzers und Nicolai's zu einer unläugbaren Meisterschaft der instrumentalen Production aufgeschwungen, welche ihm kaum von einer andern, wenn auch sonst glänzender organisirten Capelle streitig gemacht werden konnte. Besonders war es der letztere der genannten Dirigenten, welcher den von seinen Vorgängern angebahnten Weg ungeachtet aller Hindernisse, welche man ihm entgegenstellte, muthig weiter verfolgte und dem Wiener Orchester einen europäischen Ruf errang. Es ist nicht unsere Absicht, den halbvergessenen Streit zwischen den Anhängern und Gegnern des nun verstorbenen Capellmeisters aufzufrischen; allein überall, wo von einem Orchester und dessen Leistungen die Rede ist, muß Nicolai als das Musterbild eines guten Dirigenten vorangestellt und gepriesen werden; sein Name wird jedem unparteiischen Musikfreunde als der des Gründers und bis jetzt noch unersetzten Leiters der philharmonischen Concerte in dankbarer Erinnerung bleiben und, durch eine besondere Fügung oder Vergeltung, jedesmal genannt werden, wenn man vom Orchester des Kärnthnerthortheaters sprechen wird. Der ausgezeichnete Ruf, den sich dieses Orchester unter Nicolai und durch ihn erworben

hatte, bestand auch nach des Meisters Entfernung noch fort. Das größere Publicum war von dem aufrichtigen, damals so sehr durch die That gerechtfertigten Glauben an die Echtheit dieses Rufes erfüllt, die Journale wiederholten in ihren stereotypen Recensionen nach jeder neuen Oper, nach jedem Concerte: „unser ausgezeichnetes Orchester rechtfertigte neuerdings seinen längst bewährten Ruhm,“ oder: „es bewährte sich in seiner längst anerkannten Meisterschaft“ u. s. w., blos einige Kenner fingen an, (ganz in der Stille) einige Zweifel über die Vortrefflichkeit dieser Leistungen zu äußern. Nebenbei scheint es hier wohl angezeigt, zu bemerken, welche üble Wirkung solche Gewohnheitsfloskeln auf das Urtheil des Publicums nothwendigerweise ausüben müssen, indem das letztere durch solche bequeme Flachheiten eingeschläfert, statt seiner eigenen Wahrnehmungen nur mehr die Gewohnheit zu Rathe zieht. Da nun der Glaube an die Unfehlbarkeit des Orchesters dem Publicum tief eingeprägt worden war, und da wir, durch unzählige solche Fälle belehrt, recht gut wissen, mit welch seligem Entzücken dieses Publicum sich einem solchen Glauben, der ihn des Denkens und Urtheilens überhebt, zu überlassen pflegt, so begreifen wir sehr leicht, daß die meisten Zuhörer den Unterschied, der sich sogleich nach dem Abgange N i c o l a i's in den Productionen des Orchesters fühlbar machte, nicht entdeckten; wer aber auch später, auch jetzt diesen Unterschied nicht bemerkt, der hat den Entwicklungsgang der musikalischen Zustände Wiens nicht mit der nöthigen Aufmerksamkeit verfolgt, oder wir sehen

uns gezwungen, ihn für musikalisch unfähig zu halten. Wir haben nicht die geringste Uebertreibung im Sinne, wir geben zu, daß unser Orchester in seinem dermaligen Zustande zuweilen Gelungenes leiste und in mehrfacher Hinsicht mit mancher fremden Musikcapelle gleichen Schritt halten könne. Allein wir möchten dem musikfreundlichen Publicum Wiens doch auch zu bedenken geben, welch hohe Anforderungen an ein solches Orchester gerechterweise zu stellen sind: sowohl als Musikcapelle unserer großen Oper, wie als erster, ja einziger Repräsentant der Instrumentalmusik in Wien, sollte es nie aufhören, dem musikalischen Verständniß, dessen sich das hiesige Publicum rühmt, Ehre zu machen. Wir glauben aber nicht, daß die Leistungen des Orchesters seit einigen Jahren diesen Forderungen zu entsprechen geeignet seien, indem dieselben keineswegs mehr den Grad von Fertigkeit, Präcision und Sicherheit erreichen, den man von den erprobten Kräften der einzelnen Mitglieder, von dem „langbewährten Ruf" des ganzen Körpers und von der Stellung, welche dieser in der Musikwelt einnimmt, erwarten könnte. Unter die eben erwähnten einzelnen Kräfte rechnen wir mehrere beliebte Solospieler. Diese sind die Herren Lewy (Horn), mit Recht gerühmt wegen seines schönes Tones und seines ausdrucksvollen Vortrags, obwohl letzterer durch ein zu heftiges und daher zu hörbares Athemholen nicht selten beeinträchtigt wird; Zierer (Flöte), welcher durch seine außerordentliche Fertigkeit in der Ausführung der Passagen glänzt, seit einiger Zeit aber an Sicherheit

des Ansatzes und Fülle des Tones bedeutend verloren hat; Klein (Clarinette), der einen unnachahmlich schönen Ton aus seinem Instrumente hervorlockt und ebenfalls eine staunenswerthe Bravour entwickelt, dessen Vortrag aber, sammt dem unvermeidlichen Pianissimotriller, an einer bedauerlichen Affectation leidet; Mayseder (Violine), ein anerkannter Meister, welcher nur zu selten Gelegenheit findet, die vielgerühmten und von den meisten modernen Violinisten vernachlässigten Vorzüge seines Spieles zu bewähren; Kral (Viola), der ziemliche Fertigkeit, aber keinen sehr angenehmen Ton besitzt; Zamarra (Harfe), der sein Instrument mit vieler Gewandtheit behandelt; ferner die Herren Hürth (Fagot) und Slama (Contrabaß), welche als vorzügliche Mitglieder genannt zu werden verdienen, wenn sie auch, der Beschaffenheit ihrer Instrumente nach, nicht zu den Solospielern gerechnet werden können. Wir bedauern hinzufügen zu müssen, daß die Herren Hartinger und Schlesinger (Violoncell) keineswegs als genügender Ersatz für den verstorbenen Professor Merk und den nunmehrigen Theatersecretär Herrn Borzaga zu betrachten sein dürften; so wie auch seit dem Tode des Herrn Ullmann die Stelle eines ersten Oboisten ganz auffallend mangelhaft besetzt ist. Trotz dieser bedauerlichen Lücken sind die eben aufgezählten Einzelnkräfte noch immer mehr als genügend, um, unterstützt von einer Reihe geübter und erprobter Mitglieder, als Gesammtkörper wahrhaft Ausgezeichnetes leisten zu können. Wir beklagen es aufrichtig, hinzusetzen zu müssen, daß dies jetzt

nur äußerst selten mehr der Fall ist und daß die täglichen Leistungen unseres Orchesters durch die Nachlässigkeit seiner Leiter und eine gewisse schleuderische Sorglosigkeit der Mitglieder nach und nach gar viel von der Präcision, Tactfestigkeit, Energie und feinen Schattirung, die ehemals vorwaltete, verloren habe. Von Zeit zu Zeit, wenn der Eifer der Herren Orchestermitglieder durch irgend eine besondere Gelegenheit wieder angefeuert wird, gelingt ihnen die feurige, brillante, wenn auch meistens nicht ganz nach Wunsch schattirte Ausführung einer Ouvertüre: insbesondere ist dies bei denjenigen Werken, wie z. B. die große Leonore-Ouvertüre von Beethoven, der Fall, deren sorgfältiges Studium noch aus Nicolai's Zeiten datirt und bis heute selbst unter einer mangelhaften Leitung noch gute Früchte trägt. — Ueber solche Instrumentalproductionen gedenken wir bei der Besprechung des Musikvereins das Weitere nachzutragen. Jetzt wenden wir uns sogleich zu der Hauptaufgabe eines Operntheaterorchesters, welche ohne Zweifel darin besteht, den Gesang zu begleiten, das Fundament zu bilden, auf welches die Gesammtaufführung einer Oper gestützt ist. Man sollte meinen, daß ein Orchester, welches seit einer so langen Reihe von Jahren, ohne daß während dieser Zeit bedeutende Personalveränderungen stattgefunden hätten, beinahe allabendlich diese Aufgabe erfüllen mußte, schon durch die stete Uebung vollkommen eingespielt und feuerfest geworden sein sollte. Statt dessen sehen wir es aber im Gegentheile Jahr für Jahr, Abend für Abend unsicherer, unachtsamer, matter

und kraftloser werden. Dem Theaterbesucher, welcher bei voller Unparteilichkeit die Leistungen des Orchesters mit aufmerksamem Ohr verfolgt hat, wird dies nicht entgangen sein. Damit aber Niemand uns beschuldige, so schwere Anklagen geäußert zu haben, ohne daß wir wenigstens versucht hätten, sie näher zu beleuchten und zu beweisen, so wollen wir uns in eine detaillirtere Besprechung unseres Gegenstandes einlassen.

Der erste bedeutende Vorwurf, den wir dem Orchester machen müssen, ist der Mangel an Sicherheit der Ausführung. Wir nehmen hierin zum Maßstab der Beurtheilung das im Durchschnitt Tag für Tag Geleistete; schon die Stimmung der Instrumente ist oft nicht ganz rein; die Streichinstrumente nicht immer in vollkommenem Einklang mit der Harmonie; dann sind einzelne Fehlgriffe keine Seltenheit; das Vorgreifen, verspätete Einfallen, und dergleichen mehr, kommen in Menge vor; die Gleichheit und correcte Abrundung in der Ausführung von Passagen, welche mehrere zugleich zu machen haben, wird meistens vermißt; im Tact und Tempo sind häufige Schwankungen bemerkbar; so z. B. haben die Herren Trompeter die unselige Gewohnheit, im Allegro fortwährend zu pressiren, was ihnen freilich nicht schwer ankommt, weil sie bei solcher Gelegenheit meistens nur ganze, halbe oder höchstens Viertelnoten zu blasen haben, wodurch sie aber auf das ganze Ensemble unglaublich störend einwirken; denn entweder beharren die Uebrigen im richtigen Tempo, dann entsteht eine fürchterliche Disharmonie, oder die eilenden Trom-

peten und Posaunen (welche meistens den Grundton anzuschlagen haben, und daher wie die Bässe berufen sind das Fundament zu bilden) reißen das Ganze und am allerersten den Capellmeister mit sich fort, wodurch das Tonstück unklar und verworren reproducirt wird und seine ganze Wirkung einbüßt, da in diesem Falle die Violinen ihre Passagen verwischt auszuführen gezwungen werden und die Hörner sich schon ihrer Natur nach schwerfällig bewegen. In vielen Fällen mag dieses maßlose, ungeregelte Jagen für Feuer und Energie gelten können, aber manches Musikstück ist gerade so berechnet, daß nur durch vollkommene Klarheit der Ausführung die Klarheit der Composition ersichtlich und die beabsichtigte Wirkung hervorgebracht werden kann. — Der zweite nicht minder wichtige Vorwurf, den wir unserm Orchester nicht vorenthalten dürfen, betrifft die Art, wie die Singstimmen begleitet werden. Das eigentliche Wesen einer Begleitung besteht, wie es das Wort selbst schon bezeichnet, in dem Nichthervortreten des begleitenden Theiles, in der Verläugnung der einzelnen Individualitäten zu Gunsten des Gesammteindrucks; das Verständniß dieser so einfachen Regel scheint in unserm Orchester nach und nach verloren gegangen zu sein. Die Begleitung der Arien, Duetten u. s. w. ist durchgehends zu stark, und dies nicht nur von Seite der Blechinstrumente, selbst die Violinen haben jede Feinheit der Nüancirung, jede discrete Begleitung allmälig verlernt. Wie viele Stimmen können wohl eine solche Begleitung auf die Dauer aushalten? wie

sollen die zarten, ruhigen oder rührenden Stellen, durch welche Componist und Sänger wirken wollen, ansprechen, wenn das Orchester immer gleich stark fortspielt? Man würde dieses unbarmherzige Drauf=los=Blasen und Streichen noch halbwegs entschuldigen können, wenn man glauben dürfte, es sei nur eine Folge des regen Eifers, der ungezähmten Energie, des begeisterten Feuers; allein dies ist nicht annehmbar, denn gerade der Mangel an Spieleifer, an Feuer und Energie, bildet einen Hauptfehler des Orchesters; diesen dritten Vorwurf können wir der ersten Wiener Musikcapelle durchaus nicht ersparen. Wer das Wirken derselben seit langen Jahren mit Aufmerksamkeit verfolgt, wer ihren Leistungen beobachtend beiwohnt; wer die einzelnen Mitglieder spielen hört und spielen sieht; wer die Richtigkeit der Beschuldigungen, welche wir in Bezug auf Präcision und Schattirung gegen diese Leistungen gerichtet, anerkennt; wer zugibt, daß mangelhafte Productionen von nachlässig abgehaltenen Proben Zeugniß geben, — der wird mit uns übereinstimmen, wenn wir behaupten, daß wahres Feuer, kräftige, entschiedene, hinreißende Ausführung der Musikstücke eine immer seltener werdende Ausnahme, Spieleifer und Ehrgeiz aber nicht die Eigenschaften sind, welche im Operntheaterorchester vorherrschen. Wir beklagen diesen Zustand, allein wir dürfen ihn uns nicht verhehlen. Je mehr man das größere Publicum darüber im Irrthum zu erhalten sich bemüht, mit desto mehr Nachdruck fühlen wir uns verpflichtet, auf den Verfall des hiesigen Or=

chesters aufmerksam zu machen. Wir würden aber andererseits unserer Aufgabe sehr ungenügend nachkommen, wenn wir die ganze Schuld dieses Verfalls den Orchestermitgliedern allein beimessen wollten. Ein unglücklicher Zusammenfluß von Umständen hat seit Jahren darauf hingewirkt, in diesem Körper jeden höheren Zweck, jeden künstlerischen Ehrgeiz zu untergraben. Unter diese Umstände rechnen wir die Verwahrlosung, in welcher das Operntheater selbst sich immer befand; ferner die handwerksmäßige Art, mit welcher man in Wien Künstler zu bilden meint; dann, in specieller Beziehung zum Orchester, einerseits die verhältnißmäßig zu geringe Gage und andererseits den übermäßig anstrengenden Dienst, und endlich die Fehler und Mängel der unmittelbaren Leitung des Orchesters. Wir werden vielleicht gelegentlich mehrere dieser Puncte ausführlicher besprechen; für jetzt nehmen wir nur den letzten in Angriff.

Es ist einleuchtend, daß selbst bei einem aus schwachen Kräften zusammengesetzten, also um wie viel mehr bei einem aus so tüchtigen Musikern bestehenden Orchester die Schuld an den ungenügenden Leistungen, dem größeren Theile nach, den Dirigenten anheimfällt. Diese sind die Herren Capellmeister Proch, Reuling und Esser, Orchesterdirectoren Hellmesberger und Grutsch und Balletmusikdirector Strebinger. Die nähere Beurtheilung der Leistungen dieser Herren wird uns Manches schon früher Bemerkte noch viel begreiflicher machen. Herr Hellmesberger ist ein geübter, praktisch-gebildeter Violinspieler, der als Professor

im Conservatorium tüchtig gewirkt hat, und auch in früherer Zeit als Solospieler (namentlich im bekannten Violasolo in den Hugenotten) Rühmliches leistete. Allein in der Stellung, welche er im Operntheater einnimmt, ist sein Wirken seit jeher der Sache der Kunst, wie dem Nutzen des Instituts, eher hinderlich als förderlich gewesen. Der Orchesterdirector, oder richtiger gesagt, Vorgeiger, soll, wie es schon diese Benennung anzeigt, dem Orchester gleichsam mit dem Beispiele der Achtsamkeit und Thätigkeit vorangehen; er muß dem Capellmeister, welcher seinerseits den ganzen musikalischen Theil der Vorstellung zu leiten hat, bei der speciellen Ueberwachung des Orchesters an die Hand gehen. Der Vorgeiger ist gleichsam dem Capellmeister gegenüber der Repräsentant des Orchesters. Dazu gehört eine energische, ruhelose, ins kleinste Detail eingehende Wachsamkeit, ein aufgeweckter, ehrgeiziger, kunstbeseelter Sinn, welcher sich der Verantwortlichkeit, die bei den Leistungen des ihm anvertrauten Orchesters auf ihm lastet, mit Stolz bewußt ist, und auch nicht den kleinsten Makel an diesen Leistungen ruhig mit ansehen mag. Wir glauben nicht, daß Herr Hellmesberger diesen Forderungen auch nur annäherungsweise genügt; er leistet alles, was man von einem bewährten, tactfesten Orchestermitgliede erwarten kann; allein weder als Dirigent, noch als Vorgeiger, zeigt er jene Energie, jene rege Theilnahme, welche wir von jedem, der sich mit seinem Wirken in die Oeffentlichkeit stellt, zu erwarten haben; und es kann behauptet werden,

daß vielleicht von sämmtlichen Violinspielern des Kärnthnerthortheaters Herr Hellmesberger am allerwenigsten zur Stelle eines Orchesterdirectors geeignet sei. — Herr Grutsch als zweiter Orchesterdirector hat wenig Gelegenheit selbstständig hervorzutreten, scheint aber mehr Energie als sein eben erwähnter College zu besitzen*). — Herr Proch besitzt nicht die gründlichen Kenntnisse, die tief eingehende Auffassung, die man von einem guten Capellmeister zu fordern berechtigt ist; sein von Natur ziemlich bildungsfähiges Talent, sammt trefflichem Gedächtnisse, seine langjährige Praxis, wie der Eifer, den er in manchen Fällen bekundet, dies alles gibt ihm eine gewisse oberflächliche Routine, welche viele über seine wahre Leistungsfähigkeit täuschen mag, eine tiefer eingehende Untersuchung jedoch nicht bestehen würde. Mit den Fähigkeiten, die Herr Proch besitzt, könnte er allerdings Besseres leisten, allein es mangelt ihm dazu die Gründlichkeit, der Ernst und die Ruhe; daher macht er auch nicht selten von seinen besten Eigenschaften einen ganz verkehrten Gebrauch. Bei den Proben, wo strenge Wachsamkeit, Ordnung und Genauigkeit unerläßlich sind, gibt sich Herr Proch zu wenig Mühe, verläßt sich auf den Zufall, und sein Wahlspruch ist: „es wird schon gehen." Abends bei der Aufführung, diese Gerechtigkeit muß man ihm widerfahren lassen, entwickelt er einen lobens-

*) Die Leistungen des Herrn Strebinger werden wir in dem Aufsatze über das Ballet zu beurtheilen Gelegenheit haben.

werthen Eifer, vermag aber dadurch nicht zu verhindern, daß die Vorstellung oft sehr schlecht von Statten geht. Unwillkürlich drängt sich dann der Wunsch auf, der Herr Capellmeister möge einen Theil des Fleißes, der Umsicht und Energie, die wir Abends an ihm bemerken, auf ein sorgfältigeres Probieren verwenden; es ist nicht genug, thätig zu sein, man muß auch verstehen, die Thätigkeit am rechten Orte und zur geeigneten Zeit zu verwenden. Die Aufgabe eines Capellmeisters ist es, das aufzuführende Tonwerk so einzustudiren, daß er die Vorstellung weniger zu leiten, als vielmehr zu überwachen habe. Dies ist freilich dermalen für das Kärnthnerthortheater ein idealer Standpunct. Herr Proch arbeitet Abends mit allen ihm zu Gebote stehenden Kräften, um nur die verschiedenen Theile, so gut es eben gehen mag, zusammen zu halten; wir können aber nicht übersehen, daß durch dieses mühsame sich Abquälen blos der ganz oberflächliche, äußerliche Effect einer Vorstellung zuweilen erzielt, keineswegs aber die besondere, innere Bedeutung eines Kunstwerkes hervorgehoben werden kann. Eine solche Vorstellung sieht meistens einer Probe allzu ähnlich; Herr Proch, gezwungen über jede kleinste Einzelnheit zu wachen, gelangt selten zur klaren Auffassung des Werkes, zur ruhigen Leitung desselben; er ist immer geschäftig, immer unruhig, sein Tactschlag wird oft unsicher, seine Tempo sind nicht selten zu schnell. Wenn er eine Oper schon oftmals dirigirt hat, so nimmt er, wie es scheint unwillkürlich, veränderte Tempi an, wie es im

„Propheten“ und früher schon in den „Hugenotten“ der Fall war. Alles in Allem genommen, trägt seine Leitung den Stempel des Uebereilten, Ueberstürzten. — Herr Reuling hat als Dirigent wenig Aehnlichkeit mit seinem eben beurtheilten Collegen; dieser immer rührig, geschäftig und unruhig, jener immer gemächlich, unbeweglich und unbekümmert, als ob alles was neben ihm geschieht ihn gar nichts anginge. Sein Tactschlag ist unsicher und matt, seine Tempi ungleich und unrichtig (die langsamen zu langsam, die schnellen zu schnell); besonders die seit langer Zeit von ihm dirigirten Opern, wie „Tell,“ „Robert,“ „Ballnacht“ u. s. w., vernachläſſigt er in auffallender Weise. Von einer eigenthümlichen, hervorragenden Auffassung, sowohl der materiellen Effecte, als des geistigen Werthes einer Partitur, kann bei Herrn Reuling ebenso wenig, als bei Herrn Proch, die Rede sein. Dieser quält sich ab, nur um dem Augenblicke zu genügen, Jener ist noch zu sehr gewöhnt an das gemächliche Verfahren der Ballochino-schen Periode. Beiden mangelt einestheils die vollständige Kenntniß der Technik des Dirigirens, anderntheils die höhere musikalische Bildung; daher kommt es auch, daß der Einfluß dieser Herren auf das ihnen anvertraute Orchester ein sehr zweifelhafter sein muß. Mangelhafte Vorstellungen zeugen von nachläſſig abgehaltenen Proben, diese von dem Mangel an Autorität der Herren Capellmeister, welcher sich wieder aus der geringen Leistungsfähigkeit der Letzteren erklären läßt. Man beklagt sich oft über die Insubordination der einzelnen

Mitglieder dieses, oder irgend eines andern zahlreichen Körpers; es ist allerdings nicht zu billigen, wenn jedes untergeordnete Mitglied alles besser verstehen will, als der Leiter; allein die Schuld liegt meistens in der Unfähigkeit des Letzteren. Weiß dieser dem ihm unterstehenden Personale durch energische Strenge, Unparteilichkeit und Genauigkeit in der Ausübung seines Amtes zu imponiren; zeigt er sich ihnen durch bedeutende Fachkenntniß und allgemeine Bildung überlegen: dann wird er die ihm zukommende Macht gar bald ungehindert ausüben können. Nach Allem schon Gesagten brauchen wir nicht erst hinzuzufügen, daß die Herren Proch und Reuling diesen Bedingungen, an welche die volle Ausübung ihres Berufes, um ersprießlich zu wirken, gebunden sein muß, keineswegs genügen. — Es erübrigt uns jetzt noch, von dem dritten Capellmeister, Herrn Esser, zu sprechen. Obwohl auch seine Wirksamkeit von keinem Erfolge begleitet war, sind wir doch weit entfernt, ihn in unser Urtheil über die beiden andern Herrn Capellmeister mit einzuschließen. Herr Esser besitzt nicht unbedeutende musikalische Kenntnisse, eine, im Allgemeinen, richtige Auffassung der Partituren, und eine unerschütterliche Festigkeit in der Beibehaltung des einmal angenommenen Tempos; jedoch eines der wichtigsten Attribute des Dirigenten, ein klarer, verständlicher Tactschlag, mangelt ihm; erstens tactirt Herr Esser zu nieder, so daß nur die ganz in seiner Nähe befindlichen Mitglieder ihn sehen können; dann ist die Armbewegung so gezwungen, daß bei

jedem Schlage eine Art Schnellung verursacht wird, wodurch gerade die beabsichtigte Tactfestigkeit gestört wird. In der Ausübung seines Berufes scheint es auch Herrn Esser an der nöthigen Energie zu fehlen; es ist daher nicht zu verwundern, daß er, welcher erst vor einigen Jahren, ganz unbekannt mit den hiesigen Verhältnissen, hierher kam, sich weder besonderen Einfluß, noch entschiedene Autorität erwerben konnte.

Aus der eben erfolgten Beurtheilung der drei Herren Capellmeister ist leicht zu entnehmen, wie unersprießlich, ja sogar entschieden schädlich, besonders die beiden Ersterwähnten, auf den Zustand der Oper im Allgemeinen und insbesondere des Orchesters eingewirkt haben müssen. Rechnet man zu den ungenügenden Proben und unfertigen Vorstellungen noch den anstrengenden Dienst in Opern, Balleten und musikalischen Akademien, so wird man es ganz natürlich finden, daß das Orchester Jahr für Jahr an Präcision, Verständniß, Feinheit und Energie verlor, und auf dem besten Wege ist, gänzlich in Verfall zu gerathen. Mit dem Chor des Kärnthnerthortheaters steht es noch weit mißlicher. Es ist möglich, daß sich einige gute Stimmen darunter befinden, allein man hat den Mitgliedern nicht einmal die oberflächlichste Anleitung zum richtigen Gebrauch ihrer Mittel verschafft; die Soprane sind auffallend grell und ungleich, Alt und Tenor unsicher und schwach, an kräftigen Bässen mangelt es ganz und gar. Der Verschwörungschor im vierten Acte der „Hugenotten" und der Bauernchor im ersten Acte des „Propheten" sind noch die einzigen

erwähnenswerthen Nummern, welche von unserem Chor feurig und exact ausgeführt werden; in den meisten übrigen Opern vermißt man sowohl die Reinheit der Intonation, als die Präcision der Ausführung. Was aber besonders mißfällig bemerkt zu werden verdient, ist die Lauheit und Mattigkeit dieser Leistungen. Wenn irgendwo Kraft und Energie den Ausschlag geben sollen, so ist dies gerade bei den Chorproductionen, als Ausdruck der Gefühle und Leidenschaften einer versammelten Menge, der Fall. Daß bei diesem Mangel an Feuer und regem Leben von genügenden dramatischen Leistungen des Chors, von Theilnahme an der Handlung u. s. w., nicht im Entferntesten die Rede sein kann, versteht sich von selbst. Den sprechendsten Beweis aber für die totale Unzulänglichkeit dieses Körpers finden wir darin, daß gewisse schwierige Stellen (wie unter andern der Zankchor in den „Hugenotten" und ein Doppelchor in Dessauer's „Paquita") aus dem einzigen Grunde wegbleiben mußten, weil die Choristen nicht im Stande waren, sie fehlerfrei auszuführen. Der traurige Zustand unseres Chors ist eben keine sehr schmeichelhafte Empfehlung für den Chordirector, Herrn W e i n k o p f, und gibt überdies Anlaß zu abermaligen gerechten Klagen gegen die Herren Capellmeister. Diese haben, man würde es sich umsonst zu verhehlen suchen, ihr Amt auf eine Weise ausgeübt, welche die Kritik, wenn sie nicht durch Vorurtheile, Gewohnheit oder Parteilichkeit befangen ist, nicht mit Stillschweigen übergehen, und noch viel weniger lobend erwähnen

darf. Um unsere Ansicht über die Leistungen des Chors und Orchesters unter der Leitung der Herren Proch, Reuling und Esser noch durch einige Beispiele zu bekräftigen, führen wir schließlich einige Opern an, welche in Bezug auf Gesammtaufführungen, Einzelnfehler und Tempoverfälschungen die auffallendsten Mängel darbieten.

Verfehlte Gesammtaufführungen:

„Der Barbier von Seviglia," „die Puritanner," „die Tochter der Wellen," „Brahma und die Bajadere" u. a. m.

Einzelne fehlerhaft ausgeführte Nummern:

Introduction in „Robert der Teufel," Jägerchor im „Freischütz," erstes Finale in „Don Juan," erstes und zweites Finale in der „Ballnacht" u. s. w.

Vergriffene Tempi:

Zweites Finale in „Fidelio," Allegro der Introduction im „Freischütz," Allegro der Introduction in „Wilhelm Tell" u. s. w.

Ballet.

Ueber die volle Berechtigung der Tanzkunst, sowohl in mimischer als in choregraphischer Richtung, neben der großen Oper und wohl auch als Ausschmückungszugabe dieser letzteren gepflegt zu werden, dürfte kaum ein Zweifel obwalten. Ob das bis jetzt befolgte System ein zweckmäßiges war, ob

nicht vielmehr ein neues, dem Geschmacke des hiesigen Publicums angemesseneres, der Tanzkunst ersprießlicheres begonnen werden sollte, werden wir dann zu untersuchen haben, wenn von der nächsten Zukunft dieser Gattung die Rede sein wird. Eben so wenig ist es unsere Absicht, uns in ausführlicher Weise mit der Vergangenheit derselben im Kärnthnerthortheater zu beschäftigen. Es genüge hier zu erinnern, daß das Ballet, wie jeder andere Kunstzweig, manche Periode des Gedeihens wie des Verfalles zu erleben hatte; daß, wie in manch anderer Richtung, auch hier die ewig feindlichen Elemente sich gegenüberstanden, von der einen Seite die Einfachheit, Wahrheit, Schönheit, Grazie und Natürlichkeit, in classischer Schule geformt und gebildet; auf der andern Seite die Uebertreibung, Verzerrung, Springfertigkeit und Ziererei, mit mehr oder minder Virtuosität gepaart, und daß wohl auch hier ebenfalls wie in den andern Kunstrichtungen der Sieg nur selten der guten Sache zu Theil wurde.

Eine Bemerkung jedoch müssen wir in Betreff der Wiener Balletzustände noch hinzufügen, weil sie eben so sehr auf die Gegenwart, wie auf die Vergangenheit Bezug hat. Wir müssen es nämlich als eine schwer zu bestreitende Thatsache anerkennen, daß Wien weder in neuester, noch in länger vergangener Zeit ein wahrhaft gutes Ballet besessen hat. Viele berühmte Erscheinungen und liebliche Gestalten sind seit den letzten zwanzig Jahren an uns vorübergerauscht; von den Zeiten des Kobolds mit Perrot und der ihre Laufbahn eben beginnenden

Carlotta Grisi bis zu dem, nebenbei gesagt (unbeschadet der Grazie und des vielversprechenden Talents des Fräulein Marie Taglioni) etwas lächerlichen Satanella-Enthusiasmus, haben die Wiener Balletfreunde Gelegenheit gehabt, die größten und beliebtesten Tanzkünstlerinnen, eine Taglioni, Elßler, Cerrito von Zeit zu Zeit zu bewundern. Dieß widerlegt jedoch keineswegs unsere Behauptung, daß ein gutes stehendes Ballet wie Paris, Berlin und selbst Warschau eines aufzuweisen haben, in Wien nicht vorhanden war, denn um ein in diesem Fache dauerndes Institut zu gründen, darf der Glanz desselben wohl von fremden momentanen Erscheinungen erhöht, allein nicht von ihnen abhängig gemacht werden, sondern muß aus der inneren Organisation des Instituts allmälig erwachsen und mit stetem Hinblick auf die Zukunft gepflegt werden. Ein permanent angestellter, mit technischen Kenntnissen, künstlerischer Bildung und erprobter Energie begabter Balletmeister; eine wohlorganisirte Schule, aus welcher ein gutes Balletcorps hervorgehen und sich immer vortheilhaft erneuern könnte und welche, gut geleitet, wohl auch mit der Zeit eine Reihe Tänzerinnen zweiten Ranges ausbilden würde; dann eine glänzende und geschmackvolle Ausstattung an Costüme, Decorationen und Maschinerien: dies sind die Fundamentalbedingungen zur Herstellung eines guten Ensembles und folglich eines dauernd guten Ballets, da jede Kunstproduction, besonders aber die theatralische, eine dauerhafte Wirkung nur durch die Vereinigung der Kräfte Vieler zu einem

Zwecke erreichen kann. Diese Bedingungen aber wurden ihrem wahren Sinne nach und in ihrer ganzen Ausdehnung in Wien niemals erfüllt. Daher die durch einzelne anziehende Erscheinungen erregte Theilnahme des Publicums den gewöhnlichen Balletvorstellungen gegenüber sogleich wieder erkaltete. Unter den vielen Balletmeistern, welche sich in rascher Folge im Kärnthnerthortheater ablösten, hatte einer, der zu früh hingeschiedene Guerra, während seiner mehrmals erneuerten Anwesenheit bewiesen, daß er wohl fähig gewesen wäre, ein tüchtiges Ballet-Ensemble zu gründen. Allein bei den bedauerlichen Hindernissen, welche sich in diesem Theater zu allen Zeiten jedem energischen Reorganisationsversuche entgegenstellten, blieb auch Guerra's Einfluß nur ein vorübergehender.

Daß unter solchen Verhältnissen das Wiener Ballet jeder selbst der oberflächlichsten Pflege beraubt, allmälig hinsiechen und von Tag zu Tag immer unbefriedigendere Leistungen dem alles gleichgiltig hinnehmenden Publicum darbieten konnte, ist im natürlichen Verlaufe der menschlichen Dinge begründet. Den sichersten Beleg für die Unzulänglichkeit unseres gegenwärtigen Ballets finden wir schon darin, daß die Leitung desselben sich in den Händen des Herrn Golinelli befindet. Derselbe wurde von Herrn von Holbein als Ballet-Regisseur angestellt und mit der Inscenesetzung der Ballete, wie mit der Zeichnung und dem Arrangement der Ballabile und sämmtlicher auch in den Opern vorkommenden Tänze beauftragt. Wir suchen vergebens, sowohl in der Vergangenheit des Herrn Go-

linelli, als in seinem neuen schon mehrjährigen Wirken in der oben bezeichneten Stellung, irgend eine Begründung oder Rechtfertigung dieser Wahl, — wir finden nicht einmal eine Entschuldigung. — Als Mitglied des Balletcorps hat Herr Golinelli viele Jahre, wie so manche seiner Collegen, anspruchslos mitgewirkt; in den unbedeutenden mimischen Aufgaben, welche ihm damals anvertraut wurden, zeigte er eine Schwerfälligkeit und Langsamkeit der Bewegungen, welche besonders in der Rolle des Hilarion („Gisella") völlig störend erschien. In dem ihm nun aufgebürdeten Amte zeigte Herr Golinelli zu wiederholten Malen, daß er nicht nur keine der Eigenschaften, die man von einem dirigirenden Balletmeister beanspruchen soll, sondern nicht einmal die eines praktisch brauchbaren Regisseurs besitze, denn zu jenem mangelt ihm Erfindungsgeist, Grazie und Poesie in der Zeichnung der Tänze, wohl auch gründliche Bewandtniß in der höheren Tanzkunst; zu diesem Energie und Lebendigkeit, so zwar, daß sich nach ruhiger Betrachtung seiner Leistungen die Behauptung aufstellen läßt: wenn Jemand seinen Mangel an Fleiß und praktischer Erfahrung absichtlich zur Schau tragen wollte, er könnte es nicht besser anfangen, als Herr Golinelli. Dies ist der Eindruck, den seine Leistungen hervorbringen. Beinahe alle von ihm arrangirten Tänze leiden nicht nur an einer bedauerlichen Armuth der Erfindung, sondern auch an einer nicht strenge genug zu rügenden Schläfrigkeit der Ausführung. Das merkwürdigste Beispiel hiervon liefert die Zusammenstellung und

Einübung der Tänze in „Robert der Teufel," wo es Herrn Golinelli gelungen ist, das feurige, wilde Bacchanale in einen langweiligen, trägen Schäfertanz zu verwandeln. Wir sind stets geneigt, bei jeder theatralischen Leistung den besten Willen Gutes zu schaffen vorauszusetzen; wir wollen daher gerne annehmen, daß die auffallende Leblosigkeit, welche sich in allem, was Herr Golinelli unternimmt, so überaus störend kundgibt, in einem natürlichen Mangel an Energie und Beweglichkeit ihren Grund habe; daß er ferner dieses Mangels, so wie überhaupt seiner Unzulänglichkeit für den ihm anvertrauten Posten sich nicht deutlich bewußt sei; es steht aber darum nicht minder fest, daß dieser Mangel vorhanden, und diese Unzulänglichkeit eine Thatsache ist, der man wohl aus dem Wege gehen, die man aber mit gutem Gewissen nicht abläugnen kann.

Das Fach einer ersten Tänzerin wird von Frau Albert-Bellon ausgefüllt, welche sich hier einer ziemlichen Beliebtheit zu erfreuen hat. Mit einer durch längeres Wirken erworbenen Routine verbindet sie viel Leichtigkeit und Gewandtheit in der Ausführung schneller und schwieriger Pas; weniger entsprechend sind ihre Leistungen im großartigeren, seriösen Tanze. Ihre Mimik ist ebenfalls im ernsteren Genre ganz unbedeutend, im komisch-naiven hingegen ziemlich lebendig und ausdrucksvoll, obwohl in letzterem durch den Widerspruch zwischen ihrer Aufgabe und ihrer Persönlichkeit ihr Mienenspiel einen der Künstlerin vielleicht selbst kaum bewußten An-

flug von Affectation erhält. Unter den Tänzerinnen zweiten Ranges macht sich Fräulein Yella durch vielen Fleiß, gute Schule und Spuren von Talent bemerkbar. Die Fräuleins Brussi und Lanner genügen; letztere besonders bekundet ihr eifriges Streben durch ihre Fortschritte, aber ihre für eine Tänzerin nicht sehr vortheilhafte Gestalt verhindert sie, Vollendetes zu leisten. Die Fräuleins Just und Leinsitt werden in minder hervortretenden Aufgaben beschäftigt. Als Solotänzer fungiren die Herren Carey und Croce; ersterer, welcher schon seit geraumer Zeit und mit verdientem Erfolge an dieser Bühne wirkt, besitzt Routine, gute Schule und bedeutende Kraft, beginnt aber schon etwas an Leichtigkeit einzubüßen, während letztgenannter sich gerade durch diese Eigenschaft ziemlich vortheilhaft bemerkbar macht. — Für mimische Aufgaben sind noch engagirt: Fräulein Basseg, früher Tänzerin, jetzt besonders in komischen Mütterrollen ganz entsprechend, dann die Herren Righini (als Pascha im „Verliebten Teufel" sehr brav), Pitrot und Beau, beide äußerst fleißig und lebendig, ersterer eines der ältesten Mitglieder dieser Bühne, und für kleinere Rollen Herr Massini. Es ist übrigens zu bedauern, daß unsere Tänzer und Tänzerinnen nicht mehr Sorgfalt auf die Ausbildung ihrer Mimik verwenden, welche denn doch einen wesentlichen Bestandtheil in den für den Tanzkünstler erforderlichen Eigenschaften ausmacht. — Das Balletcorps besteht aus einer genügenden Anzahl Koryphäen, welche unter einem guten Choregraphen Treffliches leisten könn-

ten; es würde diesem allerdings im Anfange viel zu schaffen machen, um wieder etwas Correctheit, Eleganz, Ensemble und regeres Leben in diesen Körper zu bringen. — Als Musikdirector des Ballets leistet Herr Strebinger Rühmliches, sowohl im äußerst beschwerlichen und wenig lohnenden Einstudiren, als in der Leitung des Orchesters; da ist wenigstens Thätigkeit, Fleiß, rastloser Eifer für das Gelingen des Ganzen. Weniger glücklich ist Herr Strebinger als Compositeur oder Arrangeur der Balletmusik, welche meistens zu lärmend und verworren ist. Die Musik des Herrn Adam zu „Gisella" bleibt, durch ihre melodiöse Klarheit und Einfachheit und ihren charakterischen Ausdruck der Handlung, ein nicht sorgfältig genug zu studirendes Muster für alle Balletmusik-Componisten.

Decorations- und Garderobewesen.

Ohne sich der geringsten Uebertreibung schuldig zu machen, kann man behaupten, daß die hiesige Opernbühne unter Ballochino's Direction in Bezug auf äußere Ausstattung sich kaum mit einem soliden Theater zweiten Ranges messen konnte. Unter Herrn von Holbein wurden wenigstens theilweise Anstrengungen bemerkbar, um diesem Zustande abzuhelfen, was zur Folge hatte, daß doch einige Opern und Ballete mit glänzenderen Costümen und neuer Decorirung bedacht wurden; allein diese Bemühungen waren keineswegs durchgreifender Art, namentlich in Hinsicht auf die Oper. Auf die Bedeutung

der Ausstattung im Allgemeinen und den Gebrauch, der sich damit machen läßt, kommen wir bald zurück. Ueber den gegenwärtigen Zustand dieser äußerlicher Hilfsmittel an unserer Bühne ist nicht viel mehr zu sagen, als daß derselbe in Bezug auf Costüme, Requisiten und besonders Maschinerien ein höchst beklagenswerthes Bild der Zerrüttung und Vernachlässigung darbietet. Die Costüme sind zwar in neuerer Zeit etwas minder dürftig und abgenützt, aber wo möglich noch geschmackloser, als früher. Auf historische Treue wird dabei nur selten, und das kaum annäherungsweise, Rücksicht genommen; die Farbenwirkung unter den gleichzeitig auf der Bühne vorkommenden Kleidungen, und die Beziehung der letzteren zu der Decoration, wird gänzlich außer Acht gelassen, ja in einem und demselben Anzuge sehen wir zuweilen eine Buntheit der Farbenzusammenstellung, aufgeputzt mit kleinlichem Flitterwerk von Rauschgold und Pappendeckel, deren Geschmacklosigkeit über alle Begriffe geht. — Von den Maschinerien des Känthnerthortheaters ist es ohnehin seit langer Zeit bekannt, daß sie insbesondere bei jeder ersten Vorstellung regelmäßig — stecken bleiben, welcher Umstand schon mehr als einmal dem Erfolge eines neuen Ballets auf wahrhaft verderbliche Weise entgegenwirkte. Die einstimmigen Klagen im Publicum vermochten bis jetzt keine Direction, diesem Uebel gründlich abzuhelfen, denn die Berufung des berühmten Mühldorfer und später des preußischen Hoftheater-Maschinisten Herrn Daubner, zur Inscenesetzung des „Oberon" und der „Satanella," ist zwar

als ein Geständniß der Unfähigkeit der hiesigen Maschinisten nicht zu übersehen, aber doch nur ein wiederholtes Aushilfsmittel für den Augenblick. — In ähnlichem Zustande der Vernachlässigung befindet sich auch das Requisitenwesen; es kommen manchmal Versetzstücke vor (gewisse Tischteppiche, Thronhimmel, Triumphwagen, Armsessel, und vor allem das seit Duport's Zeiten fungirende Sopha in „Robert der Teufel"), welche auf einer anständigen Provinzbühne nicht einmal der Director, viel weniger das Publicum dulden würden. — In besseren Händen befindet sich das Decorationswesen; Herr Jachimowitsch ist durch seine ausgezeichneten Leistungen in zwei Vorstadttheatern vortheilhaft bekannt; sowohl er, als auch Herr Brioschi (Vater) und nun auch Herr Lehmann (vom Burgtheater) haben in jüngster Zeit manche Decorationen geliefert, welche als gelungen zu bezeichnen sind, ohne jedoch durch außerordentliche Vorzüge auf eine besondere Erwähnung Anspruch machen zu können.

Die nächste Zukunft.

Nachdem wir nun den gegenwärtigen Zustand der Wiener Oper, in Bezug auf die vorhandenen Kräfte, übersehen haben, wobei wir uns nur da länger aufhielten, wo uns der zu besprechende Gegenstand von größerer oder allgemeiner Bedeutung zu sein schien, werden wir jetzt um so leichter unsere ganze Aufmerksamkeit der unmittelbaren Zukunft der hiesi-

gen Opernbühne zuwenden können. Wir haben bereits erwähnt, welche erfreuliche Bedeutung der Ernennung des Herrn Cornet zum Director des Kärthnerthortheaters mit vollem Rechte beigelegt werden kann. Es bietet sich uns jetzt die Frage dar: welche Aufgabe wird Herr Cornet zu erfüllen haben? In einer zwar bei weitem nicht erschöpfenden, und doch für manchen unserer Leser vielleicht schon zu ausgedehnten Betrachtung über den Operngesang der Gegenwart, haben wir festzustellen versucht, daß der jetzige und der jüngstvergangene Zustand der Oper ein innerlich zerrütteter, tief beklagenswerther sei, in stetem und schroffem Gegensatze mit allen Theater-, Musik- und Vernunftregeln, und folglich mit der Vorstellung, die wir uns von einer in normalem Zustande befindlichen Oper machen; es besteht also zwischen den Thatsachen, wie wir sie vor Augen haben, und den Grundsätzen, die uns in der Kunst leiten sollen, ein Unterschied, der auszugleichen, ein Widerspruch, der zu lösen ist. Diese Lösung vorzunehmen, diese Ausgleichung zu Stande zu bringen, darin besteht die Aufgabe der neuen Direction. Man täusche sich ja nicht hierüber; man hoffe ja nicht, außer man wollte die Opernbühne völlig zu Grunde richten, das bis jetzt eingehaltene System einfach fortsetzen zu können. Es muß laut und deutlich ausgesprochen, und, damit man es allenthalben verstehe, lieber zu oft als zu wenig wiederholt werden: Herr Cornet ist berufen, durch eine weit umfassende Aenderung die Opernbühne auf eine bessere, vernünftigere Bahn zu bringen,

und einen, wenn auch nicht einmal glänzenden, so doch haltbaren Zustand ins Leben treten zu lassen.

Allein es ist nicht genug, diese Aufgabe mit deutlichen Worten zu bezeichnen; wir müssen auch sehen, durch welche Mittel sie erreicht werden könnte, und sind daher genöthigt, in das innere Getriebe der Theaterführung einzugehen. Mit Herrn Cornet wird zum ersten Male im Kärnthnerthortheater eine eigentliche artistische Leitung ihre Wirksamkeit beginnen; diese Gründung einer artistischen Leitung wird — wenn nämlich die Wahl des Leiters sich als eine glückliche erweist — der erste und wichtigste Schritt zum Ziele sein, das Fundament aller Anstrengungen, welche gemacht werden können, die hiesige Opernbühne auf eine höhere Stufe zu erheben. Wir brauchen kaum darauf aufmerksam zu machen, welchen tief eindringenden Einfluß die künstlerische Leitung auszuüben im Stande ist. Dieser Einfluß wird sich im gegenwärtig besprochenen Falle auf zweierlei Arten geltend machen, nämlich: durch Herrn Cornet selbst, und durch die berathenden und mitwirkenden Kräfte, von denen er umgeben sein wird. — Wir können uns bei dieser Gelegenheit abermals zu Herrn Cornet's Broschüre wenden; hier finden wir die gesündesten, vernünftigsten und praktischsten Grundsätze ausgesprochen, nach welchen die Regisseurs, Capellmeister und überhaupt die artistischen Leiter einer großen deutschen Opernbühne ihr Amt auszuüben haben. Herr Cornet nimmt an, eine solche Bühne solle*) „die Anforde-

*) Die Oper in Deutschland, S. 84.

„rungen gerechter Kritik, ächter Künstler und „Kunstkenner, des gebildeten Publicums be„friedigen; die Kunstbildung und Erziehung fördern, den „Geschmack fortpflanzen, unparteiisch unter Nationalem und „Fremdem nur das Beste geben.“ Er geht ferner, in der Beurtheilung der Aufgabe eines Bühnenleiters, von dem Grundsatze aus, daß zunächst [1]) „das Nachahmungsvermö„gen die eigentliche Grundlage aller Schau„spiel- und Gesangskunst ist,“ und daß folglich [2]) „wer es auch sei, der an einer Bühne dies schwierige, un„dankbare, und viel erfordernde Officium bekleide, er jeden„falls ein wirklich ausübender dramatischer Sänger und „Schauspieler gewesen sein müsse, sonst gehe ihm das „bessere Können ab, ohne welches das bessere Wis„sen keine praktischen Früchte bringen kann.“ Wie vollständig und genau zählt Herr Cornet die Eigenschaften auf, die ein guter Regisseur besitzen soll! Wie streng eifert er gegen die [3]) „Capellmeister-Componisten und die Mißtrauen-säenden Bü„reauleute, welche die Männer von Fach verdrängen!“ Wie sorgsam besteht er darauf, daß der Regisseur [4]) „genug Anse„hen besitze, durch seine zurückgelegten akademischen Vorstudien, „Reisen, Kenntnisse, Tact, Sicherheit und Kunstfeuer, allen „Betheiligten Wärme und Vertrauen einzuflößen; Allen, „den Künstlern wie den Eleven, dem Orchester wie dem Chor,

---

[1]) Seite 96. — [2]) Seite 98. — [3]) Seite 92 — [4]) Seite 92.

„den Tänzern wie den Comparsen, dem Decorateur wie dem „Theatermeister *); daß er bei der fünfzigsten, wie bei der er„sten Vorstellung, das Leben der Darstellung, welches von „ihm ausgehen soll, immer von neuem anfache, — denn nur „zu leicht erschlaffen die täglich beschäftigten Individuen des „Unterpersonals, — und daß er, was die Hauptsache „ist, Alle so belehre, daß Jeder glaubt, er habe selbst das Rechte „gefunden; das Dociren im imperativen oder Pre„digertone und das viele Regieren ist Jedem ein „Gräuel selbst außer der Bühne, also um wie viel mehr auf „derselben." Wir begnügen uns mit diesen kurzen Citaten und verweisen für das Uebrige den Leser auf den Abschnitt VI. „Re„gisseurmangel" in der Broschüre des Herrn Cornet. Was uns betrifft, so könnten wir, aufrichtig gesagt, nichts Eindringlicheres und Nützlicheres hinzusetzen. Wir machen das Publicum blos aufmerksam, daß von nun an dem Wiener Operntheater in der Person des Herrn Cornet ein künstlerischer Leiter vorstehen wird, wie ihn Herr Cornet selbst jeder bedeutenden Bühne wünscht und empfiehlt, und daß dieser Leiter — wenn er, was wir sehr geneigt sind vorauszusetzen, praktische Kenntnisse, ehrliches Wollen und Energie besitzt, und überdies eine genügende Machtausdehnung erhält, — mit Hilfe der ihm untergeordneten (vorhandenen und noch zu erwerbenden) Kräfte, in der Lage sein wird, das von ihm selbst

*) Seite 94.

empfohlene System allmälig, seiner ganzen Ausdehnung nach, zur Geltung zu bringen.

Zu den Hauptaufgaben der neuen Direction zählen wir die Gründung eines guten Repertoirs, wir sagen die Gründung, weil das Kärnthnerthortheater gerade in dieser Beziehung noch mehr als in jeder andern vernachlässigt war, und folglich eine bedeutende Umgestaltung hier nöthiger ist als irgendwo. Die Wahl der Opern muß nach dem Princip vorgenommen werden, welches Herr Cornet selbst aufstellt, wenn er sagt *): „Wer deutscher Opernvorstand sein will, der muß neidlos, „ohne Vorurtheile, ohne Pedanterie, alle Schulen, alle „Gattungen, die gut sind, gelten lassen," und folglich auch, meinen wir, alle Werke, welche seicht, veraltet, unbrauchbar sind, welcher Gattung und welcher Nationalität sie auch angehören, unbedingt entfernen, ausgenommen höchstens die selten vorkommenden Fälle, wo ein etwas veraltetes, oder an sich unbedeutendes Werk, durch eine ganz vorzügliche Darstellung gehoben und erhalten wird. Eine kurze Einsicht in das Repertoir, welches Herr Cornet vorfindet, wird uns zeigen, wie viel hier zu thun übrig bleibt, was beizubehalten, was auszuscheiden ist. — Hier ist das Verzeichniß der im Jahre 1852 gegebenen Opern:

Von Adam: Giralda.

Von Auber: Die Ballnacht. — Die Krondiamanten. — Der schwarze Domino. — Der verlorne Sohn. — Gott und Bajadere.

*) Seite 87.

Von Balfe: Die Zigeunerin.

Von Beethoven: Fidelio.

Von Bellini: Norma. — Die Puritaner.

Von Dessauer: Paquita.

Von Donizetti: Dom Sebastian. — Lucia. — Linda. — Lucrezia. — Die Regimentstochter.

Von Flotow: Stradella. — Martha. — Indra.

Von Füchs: Guttenberg.

Von Halevy: Die Musketiere der Königin.

Von Hoven: Ein Abenteuer Carl II.

Von Kreutzer: Das Nachtlager in Granada.

Von Lorzing: Czar und Zimmermann.

Von Lwoff: Die Tochter der Wellen.

Von Meyerbeer: Robert der Teufel. — Die Hugenotten. — Der Prophet.

Von Mozart: Don Juan. — Die Zauberflöte. — Die Hochzeit des Figaro. — Belmonte und Constanze.

Von Nicolai: Die lustigen Weiber von Windsor.

Von Rossini: Wilhelm Tell. — Moses. — Der Barbier von Seviglia.

Von Weber: Der Freischütz. — Oberon.

Von diesen acht und dreißig Opern müssen wir eine gewisse Anzahl als wenig oder gar nicht brauchbar bezeichnen: „Moses“ und „die Regimentstochter“ sind veraltet und abge-

spielt; „Der verlorne Sohn," „Giralda" und „Die Zigeunerin" sind völlig werthlos; die Beliebtheit, deren sich letztere bei einem Theile des Publicums zu erfreuen hat, soll uns nicht hindern, diese Oper als ein seichtes, geist- und charakterloses Werk zu bezeichnen, welches weder in dramatischer, noch in musikalischer Hinsicht genügendes Interesse gewährt, um auf einer gut geleiteten Bühne aufgeführt zu werden. „Gott und Bajadere" enthält einige hübsche Nummern, verunglückte aber durch die schwache Darstellung, und wurde überdies blos zum Gastspiele des Fräulein Grahn aufgeführt. „Die Tochter der Wellen" dürfte, nach dem erlebten, eclatanten Fiasco, nicht wieder über die Breter gehen; als Kenner, Freund und Beschützer der Musik mag Herr von Lwoff Rühmliches leisten, als Compositeur können wir ihm keine Bedeutung zuerkennen, trotz allen Anzeigen, Empfehlungen, Lobsprüchen und Anpreisungen, welche man seinem „Stabat Mater" und seiner Oper vor der Aufführung zu Theil werden ließ, und welche nach derselben so wenig gerechtfertigt erschienen; es ist arg genug, daß solche, wohl mit dem besten Willen zusammengesetzte, aber doch sehr unbedeutende Werke sich so überaus leicht ihren Weg bahnen, während manches Werthvolle in den Theaterarchiven vergraben liegt, und manches Aufmunterungswürdige im Pulte unbekannter, unberühmter Componisten jahrelang vergebens auf das entscheidende Urtheil der Oeffentlichkeit harren muß; anderseits muß aber auch gesagt werden, daß die Administration des Kärthnerthortheaters bei

der Aufführung dieser Oper wirklich alles Mögliche gethan zu haben scheint, um Herrn von Lwoff die Idee, seine Opern in Wien geben zu lassen, auf ewig zu verleiden. Direction, Regie, Textübersetzer, Sänger, Chor, Orchester, Maschinist u. s. w., alle wirkten mit, um eine der ungenügendsten Vorstellungen, welche wir je gesehen und gehört, zu veranstalten. — Dessauer's „Paquita" ist zwar nicht so ganz unbedeutend, wie die eben besprochene Oper, allein sie bietet doch, bei allzu großem, äußerlichem Tongepränge, zu wenig Melodie und Charakteristik, als daß wir rathen könnten, sie wieder ins Repertoir aufzunehmen; der Erfolg, welcher dieses Werk anfangs begleitete, ging, ehrlich gesagt, größtentheils von Freunden und Verehrern des beliebten und geschätzten Liedercomponisten aus. — Diesen mehr oder minder werthlosen Opern müssen wir noch eine äußerst werthvolle hinzufügen und gleichfalls auf Verbannung derselben aus dem Repertoir dringen; die Aufführung des „Barbier von Seviglia," wie sie während der Administration des Herrn von Holbein statt fand, war eine dieser Bühne und des Werkes selbst ganz unwürdige; wir glauben, daß diese immer frische und glänzende Schöpfung, in deutscher Sprache (mit der langweiligen Prosa, statt der raschen und lustigen Recitative) und von deutschen Sängern gesungen, selten oder nie allen Forderungen, die man an Spiel und Gesang machen darf, entsprochen hat, selbst damals nicht, als wir an Herrn Formes den besten deutschen Figaro, und an Herrn Reichard einen im Gesang recht braven Alma-

viva besaßen; jetzt möge man diese Oper lieber ruhen lassen; gelingt es einst Herrn Cornet, solche Sänger zu engagiren, welche Rossini'sche Musik zu singen verstehen und auch im Spiele genügen; gelingt es ihm, allen Mitwirkenden begreiflich zu machen, daß sie sich auf einer großen Opernbühne, vor gebildeten Zuhörern befänden, und nicht in gewissen Localen, die wir zu bezeichnen vermeiden, und daß alle in dieser Oper enthaltenen Rollen, auch Bartolo und Basilio, feinkomische Charakterrollen, und keine burlesken Chargen wären; gelingt es ihm insbesondere, durch die Macht der directorialischen Ueberredungskunst den Darsteller des Basilio dahin zu bringen, einzusehen, daß die komische Wirkung seiner Rolle nicht von der Länge seines Hutes abhänge, und daß man eine Arie, die der Componist mit Allegro bezeichnet hat, nicht Adagio singen dürfe: — dann, aber auch nur dann, möge Herr Cornet den „Barbier" wieder aufführen lassen. — Vorstehende neun Opern sind also unbedingt vom Repertoir zu entfernen. Von den Uebrigen sind die „Krondiamanten," „Der schwarze Domino," „Die Ballnacht" und „Lucrezia" als Aushilfsopern gut zu brauchen. Auch Füchs „Guttenberg," Nicolai's „Lustige Weiber," und Hoven's „Carl II." haben sich bis jetzt, nach Verdienst, am Repertoir erhalten. Hingegen scheint uns Flotow's „Indra" äußerst seicht und charakterlos; von einem sogenannten Erfolge, wie man ihn heut zu Tage den Opern zubereitet, lassen wir uns nicht irre machen und können „Indra" nur als eine ephemere Erscheinung

gelten lassen. Früher beliebte Werke, welche mehr oder weniger Melodienreichthum, Charakteristik, effectrolle Situationen, oder wenigstens dankbare Partien enthalten, welche aber jetzt schon etwas abgenützt und veraltet erscheinen, wie „Norma," „Linda," „Die Puritaner," „Stradella," „Czar und Zimmermann," „das Nachtlager," können wohl nur durch ein sorgfältiges Ensemble und durch die Mitwirkung ausgezeichneter Talente wieder aufgefrischt werden und ihre ehemalige Anziehungskraft, wenigstens momentan, ungeschwächt ausüben. Wenn wir also von dem Verzeichnisse benannter, im Jahre 1852 aufgeführter 38 Opern 9 gänzlich ausscheiden, und 14 blos in Ausnahmsfällen und zur Aushilfe zulassen, so bleiben nur mehr 15, theils ältere als classisch anerkannte, theils neuere mit Recht beliebte Opern, um welche sich dann das jährliche Repertoir drehen müßte, — eine offenbar zu geringe Anzahl, in welcher überdies viele der gehaltvollsten Werke früherer Perioden fehlen würden; dies Repertoir bedarf daher in jeder Hinsicht der Vervollständigung, welche auf eine Weise vorgenommen werden muß, die zugleich den künstlerischen Grundsätzen, den Wünschen des Publicums, und dem wohlverstandenen Vortheile der Direction Genüge leiste.

In Bezug auf neue Opern ist die gegenwärtige Epoche arg genug bestellt, auch ist die Anzahl der in den neun Monaten der deutschen Saison aufzuführenden Novitäten und Reprisen, bei der angestrengtesten Thätigkeit, zu gering, die Zeit, die auf das genaue Studium jedes einzelnen Werkes verwen-

det werden muß, zu kostbar, als daß nicht die größte Behutsamkeit in der Wahl der Opern dringend anempfohlen werden sollte. Einzelne Stimmen im Publicum werden von der Direction eine größere Berücksichtigung der einheimischen Componisten verlangen; allein nach dem, was diese bis jetzt geleistet, mag auch manches Verdienstvolle darunter sein; kann man doch keiner Direction zumuthen, ihnen vertrauensvoll entgegen zu kommen. Es wäre zwar noch immer besser, dem Publicum solche, mehr oder minder gelungene Werke versuchsweise vorzuführen, als unbedeutende Dilettantenarbeit; allein dies könnte doch, wie gesagt, nur versuchsweise geschehen, während es jetzt vor allem gilt, das Repertoir mit dauerhaft guten Werken zu bereichern und zu stärken. Bietet aber die Wahl einheimischer Producte in dieser Beziehung große Schwierigkeiten, so muß man auch gestehen, daß es schwerlich gelingen dürfte, selbst im Auslande Novitäten von genügendem Werthe und dauernder Wirkungskraft aufzutreiben. Wo wäre auch der lebende Tondichter, der uns jetzt aus der Noth helfen könnte? Rossini schweigt behaglich; Meyerbeer läßt kaum alle zehn Jahre, und zwar immer mit demselben unverfehlbaren Erfolge, eine Oper vom Stapel, was aber begreiflicher Weise nicht genügt, um ein Repertoir zu erhalten; Auber's Talent scheint völlig verflacht zu sein, und auch Halevy bringt nichts Zündendes mehr; Adam liefert nur ganz Unbedeutendes, und durch die Aufführung Verdi'scher und Ricci'scher Opern würde die Direction die sinn- und geschmackloseste Richtung einschlagen, und

sich daher verdienten Tadel zuziehen, während doch anderseits die mit Fleiß und Instrumentalkenntniß gemachten, aber innerlich kalten Werke der musikalischen Autoritäten Deutschlands, der „Capellmeister-Componisten" (Marschner, Lindpaintner, Reissiger, Lachner u. s. w. und selbst Spohr), in Wien immer nur die Aufmerksamkeit der Musiker von Fach erregen, niemals aber den Enthusiasmus der Menge, oder die anhaltende Theilnahme der Kenner und Kunstfreunde erringen werden. Man sieht also, welche Schwierigkeiten sich der Wahl guter Opernnovitäten entgegenstellen, und wie vorsichtig dabei vorgegangen werden muß. Es ist jetzt nicht zu erwarten, daß irgend ein neues Werk einen durchgreifenden Eindruck hervorbringe, eine enthusiastische Aufnahme erziele; bei den gegenwärtigen Verhältnissen gehört ein nur halbwegs gesicherter (nicht künstlich bereiteter) Theatererfolg zu den Seltenheiten. Alles muß daher auf einzelne Versuche beschränkt werden, welche der Director nach seiner Einsicht und Ueberzeugung wagt, und welche, wenn sie mißlingen, oft nur bedauern lassen, daß man Zeit, Mühe und Geld nicht zu besseren Zwecken verwendet habe. Zu einem solchen Versuche jedoch, dessen Erfolg zwar ebenfalls ein zweifelhafter, dessen Ausführung aber nichts desto weniger sehr lebhaft gewünscht werden dürfte, möchten wir Herrn Cornet auffordern; wir meinen die Vorführung wenigstens eines der Werke Richard Wagner's. Wir brauchen wohl nicht erst auseinander zu setzen, wie anziehend es für das Publicum der Residenz sein würde, die so vielfach

besprochenen Erzeugnisse dieses Componisten endlich kennen zu lernen. Schon allein die Thatsache, daß diese Opern von einem Theile des deutschen Publicums mit so lebhaftem Beifalle aufgenommen wurden, und daß selbst Herrn Wagner's Gegner ihm ein bedeutendes Talent zuerkennen, macht es der Administration des Wiener Operntheaters zur Pflicht, diese Werke dem Urtheile des hiesigen Publicums vorzulegen. Es paßte nicht in das System des Herrn von Holbein, solch ein Wagestück auszuführen; noch weniger konnte man es von der früheren italienischen Administration erwarten, die keine anderen Verpflichtungen kannte, als die ihr durch den Pachtcontract auferlegt waren; dem artistischen Director Herrn Cornet wird es zukommen, dies Versäumniß seiner Vorgänger, früher oder später, wieder gut zu machen. Nur muß in diesem Falle das Unternehmen mit Eifer und gutem Willen betrieben, mit echt künstlerischer Sorgfalt ausgeführt werden, damit das Publicum das Werk so, wie der Autor es gedacht, und nicht (wie es schon so manchem abwesenden Dichter, oder Componisten ergangen ist) durch Willkür und Nachlässigkeit verstümmelt zu hören bekomme.

Aus dem Allen, was wir jetzt gesagt, ist wohl ersichtlich, daß die Opernnovitäten für den Augenblick wenig geeignet sein dürften, das Repertoir aufzufrischen und gehaltvoller zu machen; von dieser Seite ist keine neubelebende, andauernd erfolgreiche Wirkung zu hoffen. Ganz anders verhält es sich mit den längst erprobten, aber leider in Vergessenheit gerathenen

Werken vergangener Zeiten. Wir scheuen uns nicht es auszusprechen: nur in der Pflege guter Musik kann die verwaiste Oper ihren Rettungsanker finden. Gute Opernmusik ist aber weder diejenige, welche uns blos durch reizende Melodien, eingehüllt in leicht zu fassenden Formen, anlockt, noch diejenige, welche allein durch instrumentale Effecte und contrapunctische Sätze Leidenschaften zu schildern glaubt; sondern wo durch harmonisches und melodisches Zusammenwirken der einzelnen Theile ein Ganzes entsteht, in welchem die Leidenschaften geschildert, die Situation anschaulich gemacht, die Gefühle ausgedrückt und besonders die Charaktere prägnant gezeichnet sind; dies allein können wir als ein Kunstwerk anerkennen, aus welchem Lande es auch stamme; in der Beurtheilung des Stils, der Form, kann man wohl die Eigenthümlichkeiten der Deutschen, Franzosen, Italiener bemerken, und auch unter einander vergleichen; wenn es sich aber um den innern Gehalt eines Werkes handelt, dann gibt es keinen Unterschied der Nationalität und jedes den allgemeinen Kunstregeln entsprechende Werk ist classisch und hat Anspruch auf unsere Bewunderung, heiße der Schöpfer desselben Cimarosa, Mehul oder Mozart. Wir wiederholen also unsere Behauptung: nur durch das Wiederaufblühen guter Musik kann unsere Oper gerettet werden vor den unberechenbaren Gefahren, welche sie bedrohen. Herr Cornet selbst meint*): „Der schnelle Wachsthum der Oper dürfte ein kurzes

---

*) Seite 153.

„Leben prophezeien, wenn man die tausend Bedingungen, auf „welchen dies so künstliche Gebäude der Oper ruht, nicht sorg„sam beachtet und erfüllt. Wir haben freilich nie zu befürchten, „daß die Musik verfällt, wohl aber stehen uns Geschmacks„verirrungen, Abweichungen von der schönen Form, Verlust der „Mittel bevor, durch welche die Oper bedingt ist, die in der „kurzen Zeit von zwei Jahrhunderten wie aus dem Nichts ge„schaffen worden.“ Dies schrieb Herr Cornet vor vier Jahren; in der kurzen Zeit, die seitdem verstrichen ist, hat die Gefahr so riesenhafte Fortschritte gemacht, daß (was übrigens ein gutes Zeichen ist) das Bewußtsein dieser Gefahr schon in das größere Publicum zu dringen beginnt und ein Nothruf in der gesammten europäischen Musikwelt überall gleichmäßig und einstimmig ertönt. Eine große Pause scheint eingetreten zu sein, sowohl in der Composition als in der Gesangskunst. Wir haben weder Sänger noch Gesangslehrer, ja wir haben nicht einmal mehr Zuhörer, wie ehemals, welche einen richtigen Maßstab der Beurtheilung besäßen, und einen schönen Gesang von leerem Geschrei, einen gefühlvollen Vortrag von eitler Affectation, zu unterscheiden wüßten. Alles dies hat die Zeit uns genommen, und wir haben nichts gethan das Verlorne zu ersetzen. Eines nur lebt fort, wenn auch scheinbar begraben: es ist die Musik der früheren Zeit. Die Partituren der großen Meister und ihrer treuen Schüler enthalten die einzigen Ueberlieferungen und das letzte Vermächtniß einer glänzenden Epoche. Wir müssen es uns leider gestehen, dieses Vermächtniß, wir

haben es schlecht bewahrt, diese Ueberlieferungen, wir haben sie nicht zum Gedeihen der Kunst zu nützen gewußt; seit dreißig Jahren hat sich das deutsche Opernrepertoir in unglaublicher Weise verändert; den flachsten, unsinnigsten Compositionen wurden alle Thore weit geöffnet, und die gute Musik gerieth immer mehr in Vergessenheit. Ein Rückblick auf die Leistungen des Kärnthnerthortheaters gibt uns hiezu die traurige, aber entscheidende Bestätigung. Vor einigen Jahren war „Don Juan" die einzige am Repertoir befindliche Mozart'sche Oper; drei Werke dieses Meisters, „Figaro," „Die Zauberflöte" und „Die Entführung," welche die festen, unwandelbaren Säulen jedes Opernrepertoirs bilden sollten, wurden erst im vorigen Jahre neu in Scene gesetzt; „Così fan tutte" fehlt schon lange; mit Mehul und Cimarosa wurde vereinzelte, ungeschickte Versuche gemacht; Gluck, Cherubini, Spontini, Gretry, d'Alayrac, Isouard, Boiëldieu, Paesiello, Fioravanti, Paer, Winter, Weigl, fehlen ganz und gar! Die Werke dieser Meister, welche uns als Muster dienen können, oder wenigstens großen Mustern nachgebildet sind, werden jetzt nirgends mehr, weder auf dem Wiener Operntheater noch auf auswärtigen Bühnen aufgeführt. Einige meinen freilich, solche Werke seien veraltet, und hätten jede Wirkungskraft verloren, während Manche wieder behaupten, sie wären aus dem Grunde unaufführbar, weil die Sänger jetzt eine andere Methode, das Publicum eine andere Geschmacksrichtung angenommen hätten;

wir glauben jedoch, es dürfte nicht schwer fallen zu beweisen, daß der erste Einwurf ganz ungegründet, der zweite vollends widersinnig sei. Ein Werk, in welchem der Componist durch Unwahrheit, Uebertreibung und Affectation auf den Leichtsinn der Zuhörer speculirt, und den Ernst, die Weihe seiner Aufgabe außer Acht läßt, um durch alle Mittel der eben in Schwung gekommenen Manier zu fröhnen, ein solches Werk vergeht mit der Zeit, der es sein Dasein verdankt, mit der Mode, der es geschmeichelt, mit der Geschmacksrichtung, der es gehuldigt; darum wird auch der größte Theil der Rossini'schen Opern mit vollem Rechte als veraltet bei Seite gelegt; darum sehen wir die meisten, noch vor kurzer Zeit vergötterten, Bellini'schen und Donizetti'schen Opern jetzt schon merklich verblassen*). Ganz anders frisch und lebensfähig würden sich ohne Zweifel die Werke der oben benannten Meister erweisen, wenn man es endlich der Mühe werth fände, sie uns wieder vorzuführen. Diese sind wohl auch in Manchem, besonders in Aeußerlichkeiten, der Richtung ihrer Zeit gefolgt, denn auch sie wollten begreiflicherweise ihren Zuhörern gefallen; allein sie

*) „Es ist das Wahrzeichen eines gesunden Criteriums, daß uns Deutsche das dramatische Element in der Musik der Franzosen immer mehr angezogen und bei uns länger angehalten hat, als die Weichlichkeit der Italiener mit ihren oft kindischen Libretti! „Zemire und Azor" und „Die beiden Geizigen" u. s. w. von Gretry, könnten wir heute noch mit Vergnügen anhören, indeß uns der „Baum der Diana" von Martin schon vor 20 Jahren langweilte und anwiderte." (Cornet's Broschüre, S. 21.)

ließen sich dabei nie oder selten zu Geschmacksverirrungen hinreißen. Die Grundelemente ihrer Compositionen beruhen auf Wahrheit des dramatischen Ausdrucks, Schönheit der Form und Mäßigung in der Anwendung gewaltiger Effecte, also auf Grundsätzen, welche jede Zeit als die unveränderlich wahren anerkennen muß, will sie nicht in Flachheit und Gemeinheit untergehen. Wir können nur mit aufrichtiger Befriedigung darauf hinweisen, daß auch Herr Cornet die Vernachlässigung der eben bezeichneten musikalischen Grundsätze mit unparteiischer Schärfe rügt. „Die moderne Oper," so lauten seine Worte *), „geht einer bedenklichen Zukunft entgegen. Unsere „Sängerinnen, noch mehr die Sänger, sind neuerer Zeit im „Allgemeinen so aller Uebung im belcanto der Conversations„oper (opera di mezzo carattere und buffa) baar, daß nur „sehr wenige noch diese leichte Gattung zu singen und darzu„stellen verstehen. Die Kritik und selbst der sogenannte Kenner „wird schon verleitet zu behaupten: diese Art Opern habe „sich überlebt, könne unserm Geschmack nicht mehr zusagen „Der Kreis wird dadurch um vieles enger, der Componist vie „beschränkter, — um so mehr, da die Ausdehnung auf der an„dern Seite geradezu unmöglich ist! Die massenhafte Or„chestration hat so überhand-, die Erfindung so sehr abgenom„men, daß der Sänger bald nur noch auf das musikalische „Declamiren und Schreien angewiesen sein wird, wenn man

*) Seite 6.

„ihn immerfort sich selbst überläßt. Was bleibt der jungen Generation von Componisten wohl anders übrig, als dieselbe „Fährte zu verfolgen, sich darin noch mehr zu überbieten, die „Cantilene immer weniger zu berücksichtigen, und nur noch an „rhythmische und außerrhythmische Declamation zu denken? — „Bedeutende junge Componisten haben es bereits ausgesprochen „und durch die That zu beweisen gesucht, daß sie fortan nur lyrische „Tragödien componiren wollen, da man nur durch diese erschüttern, in unserer Zeit Geist und Herz aufrütteln könne! „Es gibt wahrhaftig schon — man sollte es kaum glauben — „es gibt schon eine beachtungswerthe deutsche Jugend, die über „Salieri, Mozart, Haydn, Winter, Weigl zu „lächeln anfängt, welche die Schönheit des Gesanges mit seinen Melismen als weibisch verwirft, sich derselben als zu „leicht — fast schämt, und sich nur im Gewühle crasser Dissonanzen, frappanter Tonrückungen und Modulationen, Schlag „auf Schlag folgender enharmonischer Verwechslungen, gefällt, „nur in diesen noch Ausdruck, Kraft und Wahrheit findet, nur „dadurch Genie zu beurkunden vermeint!" Nach der eben ausgesprochenen Ansicht, von deren Richtigkeit Herr Cornet wohl jetzt mehr als je überzeugt ist, wird er uns auch sicherlich beipflichten, wenn wir sagen, daß die classischen Werke der früheren Zeit, da ihnen, wie wir gesehen, eine so einfache naturgemäße Kraft innewohnt, auch jetzt noch, bei gleicher Vollendung der Darstellung und gleicher Empfänglichkeit des Auditoriums, dieselbe Anziehungskraft, wie ehemals, ausüben

müßten. Daß weder unsere jetzigen Sänger fähig sind sie zu singen und zu spielen, noch unser jetziges Publicum vorbereitet sie zu hören und nach Verdienst zu würdigen, ist leider nur allzu wahr. Dies ist aber nur ein Grund mehr, diese Werke allmälig wieder bei uns einzubürgern. Ein offenbarer Widerspruch besteht zwischen ihnen und der momentanen Stimmung der jetziger Sänger und Hörer; allein dieser Widerspruch kommt nicht daher, daß die Musik früherer Zeit veraltet, sondern daher, daß der Geschmack unserer Zeit verdorben ist. Auf welche Art soll nun dieser Widerspruch gelöst werden? wer soll den Sieg davon tragen, die edle Gesangskunst oder die Gesangsunfähigkeit, der vergessene, unserer Theilnahme entrückte gute Geschmack, oder der unserer Gewohnheits- und Bequemlichkeitsliebe angepaßte schlechte? Diese Frage dürfte leicht zu beantworten sein. Woher soll aber die Besserung kommen? Componisten, Sänger und Publicum sind auf falscher, naturwidriger Bahn, und man kann ihnen nicht zumuthen, dies einzusehen und selbst den ersten Schritt zur Besserung zu versuchen. Die Sänger können weder singen noch spielen, weil sie anfangs keine richtige Anleitung dazu, später keine würdigen Aufgaben bebekommen*); sie gewöhnen sich das Schreien an, weil sie nichts

*) „Wenn sich z. B. unsere Tenore und Baritone in den Opern „Joconde," „Dichter und Tonsetzer," „Johann von Paris," „Je toller je besser" u. s. w. zu üben Gelegenheit gehabt hätten, so würden sie „Die Musketiere der Königin" nicht fast überall zu Grabe getragen haben, und sich im „Don Juan," „Figaros Hochzeit" so ungeberdig machen, wie das Beispiel lehrt." (Cornet's Broschüre Seite 36.)

Besseres können, weil sie dafür applaudirt werden, und weil die neuen Opern ihnen dazu Gelegenheit bieten; die Componisten machen lärmende, unnatürliche Musik, weil sie wissen, wie sehr das Publicum Gefallen daran findet; dieses seinerseits findet Gefallen daran, weil es seit Jahren nichts Anderes, nichts Besseres zu hören bekommt, — — so werden Publicum, Sänger, Componisten, eines durch das andere verdorben und man muß gestehen, bis jetzt wurden sie in diesem Treiben durch eine schwache, unwissende, allen Einflüssen offenstehende Kritik, und durch eine Reihe nachlässiger, künstlerisch-unfähiger Directoren nur zu sehr unterstützt. Und dennoch könnte, wir sind dessen überzeugt, gerade von dieser Seite die Besserung erwartet werden; die Kritik kann mit Muße und reifer Ueberlegung den Ursachen des Verfalls nachforschen und durch gute Rathschläge die Bahn bezeichnen, welche die Direction einzuschlagen hat, und diese letztere, begünstigt durch ihre Gewalt über die Künstler, durch ihren Einfluß auf das Publicum, durch ihre Unabhängigkeit von dem herrschenden Geschmack, dem eine Privatanstalt huldigen muß, — diese Direction, sagen wir, hat das Recht und die Pflicht, die Neugestaltung der Opernverhältnisse in Angriff zu nehmen. Diese Neugestaltung, wir wiederholen es, muß nothwendiger Weise mit der Herstellung eines würdigeren Repertoirs beginnen. Der Einfluß, den das Studium guter Werke, und das wiederholte Anhören derselben allmälig auf Sänger und Publicum ausübt, ist unberechenbar. Auf diesen langsam, aber sicher wirkenden

Einfluß müßte sich das Unternehmen der Opernreform vorzugsweise stützen. Glänzte nur erst eine Reihe anerkannt guter Werke am Repertoir des Wiener Operntheaters, dann wären die jetzigen Sänger genöthigt, möchte es auch manchen gar schwer ankommen, sich einen einfachen, natürlichen Vortrag anzueignen; die jüngeren, noch im Entstehen begriffenen Talente fänden praktische Gelegenheit, eine schöne Singmethode und größere Spielroutine zu erwerben, die Zuhörer gewöhnten sich wieder daran, ihre Aufmerksamkeit dem Ausdrucke inniger, sanfter Gefühle und der feineren Nüancirung in der Darstellung und Composition zuzuwenden, und diese Veränderung im öffentlichen Geschmack würde nicht verfehlen, die wohlthätigsten Folgen auf die jetzige Generation der Componisten und deren musikalische Richtung zu äußern. — So sehr wir aber von der Richtigkeit der ausgesprochenen Grundsätze überzeugt sind, so wenig sind wir geneigt uns die Bedingungen zu verhehlen, an welche die Durchführung dieser Grundsätze, soll sie wohlthätige Folgen nach sich ziehen, gebunden ist. Vor allem ist es nöthig, mit festem Vertrauen an's Werk zu schreiten und mit unerschütterlicher Consequenz daran festzuhalten; denn es steht zu erwarten (es wäre eben so schädlich, als lächerlich, sich darüber täuschen zu lassen), daß diese Neugestaltung des Opernwesens, und insbesondere des Repertoirs, wie jeder tiefeindringende Reformplan, im Anfang nur sehr wenig Anklang im größeren Publicum und beinahe nur Abneigung und Widerwillen im leitenden und ausübenden Personal finden dürfte. Die Unerfahrenheit der

Sänger im Vortrage classischer Musik; der befremdende Eindruck, den die schlichte Einfachheit oder die feine Grazie der älteren Tondichtungen auf die an Masseneffecte gewöhnte Menge ohne Zweifel hervorbringen werden; die Hast, mit welcher jede Verbesserung aufgegeben und für unausführbar erklärt wird, wenn ein erster oder zweiter Versuch schlecht, oder mindestens nicht augenscheinlich glücklich ausfällt; der zähe Widerstand der Gewohnheit und Bequemlichkeit gegen jedwede Veränderung, sei sie auch noch so vernünftig, wohlberechnet und heilsam: all diese, und noch manche andere verderbliche Einflüsse, werden der Direction, sobald sie Miene macht das längstgewöhnte Geleise zu verlassen, hemmend in den Weg treten, und nur einem unablässigen, systematischen, aber klugen und tactvollen Fortschreiten auf der einmal eingeschlagenen Bahn kann es gelingen, diese Hindernisse zu besiegen. Zweierlei ist dabei vornehmlich zu berücksichtigen: die Wahl der neu in Scene zu setzenden Werke, und die Darstellung derselben. Unter den Opern der bezeichneten deutschen, französischen und italienischen Componisten gibt es einige, welche man vielleicht versucht wäre für veraltet zu halten, welche aber durch die kluge Sorgfalt der artistischen Direction, unterstützt von den Regisseurs und Capellmeistern, gehörig aufgefrischt und zur Darstellung hergerichtet werden können. Der Regisseur (oder der Director) muß, wie Herr Cornet sagt*), „die Texte, besonders von

*) Seite 93.

„den aus dem Französischen und Italienischen übersetzten Opern, „vor Anfang der Zimmerproben, mundrecht machen und zu„rechtfeilen*), um dadurch den ursprünglichen Intentionen „des französischen oder italienischen Tonsetzers zu entsprechen," der Capellmeister aber hat seinerseits**) „der Form veralteter „Partituren nachzuhelfen, die Harmonieleere derselben durch „die neu errungenen Orchestervortheile aufzufrischen, den jetzt „gewohnten Fortschritten anzupassen und dadurch den Kern des „guten alten zu retten." Diejenigen Opern hingegen, welche wirklich veraltet sind, möge man ja nicht aufführen; eben so wenig jene, welche einer, wir sagen nicht vollkommen gelungenen, denn daran ist nicht zu denken, aber doch genügenden Darstellung zu große Schwierigkeiten bieten. So scheiterte z. B. die unter der Leitung des Herrn von Holbein versuchte Aufführung der „Heimlichen Ehe" von Cimarosa, einer der reizendsten Opern, die je geschrieben worden sind, nicht nur an der Unzulänglichkeit der Gesammtdarstellung, sondern auch an der Unmöglichkeit, die Rollen des Grafen und des Geronimo, welche einen italienischen Bariton und einen wahren Buffo verlangen, durch deutsche Sänger, selbst solche die ein erstes Fach bekleiden, genügend zu besetzen. Durch solch unüberlegtes Verfahren werden die löblichsten Unternehmungen zu

*) Diese Zurechtlegung des Textes dürfte sich auch auf viele moderne Opern erstrecken. Namentlich ist die arge Verstümmelung des „Robert" in Bezug auf Scenen-Eintheilung und Textworte, wodurch die ganze Handlung völlig sinnlos wird, nicht länger zu dulden.

**) Seite 117.

nichte gemacht; die beste Sache wird compromittirt, wenn man ihr auf so ungeschickte Weise zu dienen meint. Nächst der Rücksicht auf die Lebensfähigkeit, welche das aufzuführende Werk, für sich selbst betrachtet, enthält, ist also vor allem die Rücksicht auf die Möglichkeit der Darstellung nicht aus den Augen zu verlieren. Im Anfange besonders wird es nöthig sein, um mit den beabsichtigten Reprisen besser durchzugreifen, bei der Wahl derselben auf die Leistungsfähigkeit der vorhandenen Kräfte bedacht zu sein. Später freilich muß man trachten, in entgegengesetzter Richtung zu wirken, nämlich statt sich mit der Wahl der Opern nach den Sängern zu richten, lieber die Sänger fähig machen gute Musik richtig vorzutragen, und wenigstens bei den jüngeren Mitgliedern die Schule (von welcher wir bald sprechen werden) einstweilen so gut es geht zu ersetzen, um endlich ein vollständiges, lebendig-ineinandergreifendes Ensemble herzustellen. Die seit geraumer Zeit höchst mangelhaften Gesammtdarstellungen machen den Wunsch rege, Herr Cornet möge dem Einstudiren und der Inscenesetzung der Opern seine ganz besondere Aufmerksamkeit schenken; dazu wird es aber nicht nur äußerst nothwendig sein, die Proben, und besonders die Zimmerproben, mit weit mehr Genauigkeit und künstlerischem Sinne abhalten zu lassen, sondern es dürfte wohl die Frage angeregt werden, ob nicht die verschiedenartigen Kräfte, über welche das Kärnthnerthortheater zu verfügen hat, einer in mancher Hinsicht vollständigen, in manch' andern nur theilweisen Reorganisation unterworfen werden sollen.

Die natürliche Folge unserer Betrachtungen hat uns beinahe unwillkürlich von unserem Gegenstande, der Wahl der Novitäten und Reprisen, entfernt, und zu einer nicht minder wichtigen, mit dem Vorhergehenden in nothwendiger Verbindung stehenden Frage geführt, betreffend die Herstellung oder Vervollständigung des Personals, im Bereiche der Regie, des Chors, des Orchesters und der Sänger.

Wir haben gleich im Beginne unseres Aufsatzes über die Zukunft des Operntheaters mit Herrn Cornet's eigenen Worten die Aufgabe der Oberregie, der eigentlichen künstlerischen Leitung, bezeichnet. Auf welche Art nun der neue Director selbst, und neben ihm der Herr Regisseur Schober, sich derselben entledigen werden, dies kann uns nur die Folgezeit lehren; daß die Herren Capellmeister und der Herr Orchesterdirector befähigt seien, Herrn Cornet in der sehr beschwerlichen Ausübung seines reformatorischen Berufs kräftig und sinnreich zu unterstützen, dürfte wohl, nach den bisherigen Leistungen dieser Herren zu schließen, sehr zweifelhaft erscheinen. Wenn das Orchester seinen früheren, nun bereits eingebüßten Ruhm wiedererlangen, und zum Gelingen der Gesammtdarstellungen das Seine beitragen soll, so wird es, meinen wir, unerläßlich sein, je eher je besser einen neuen Dirigenten an die Spitze unserer Operncapelle zu berufen, und zwar einen solchen, welcher durch seine gründlichen Fachkenntnisse, sein Ansehen, seinen Kunsteifer, sein strenges, aber von geistiger Bildung zeugendes Benehmen, befähigt wäre, diesen

Musikkörper wieder in den achtunggebietenden Zustand zurück zu versetzen, in welchem er sich früher befand, und aus welchem er niemals hätte heraustreten sollen. Nicht minder wünschenswerth wären wohl auch manche schon angedeutete Verbesserungen in Betreff der Dienstleistungen und der materiellen Lage der Orchestermitglieder. Während die Sänger in ihren Leistungen gehörig abwechseln, und selbst dem Chor, bei Balletvorstellungen, Ruhe gegönnt wird, muß das verhältnißmäßig wenig zahlreiche Orchester Jahr aus Jahr ein, bei jeder Vorstellung mitwirken, sogar bei solchen, die an bestimmten Ruhetagen stattfinden, und die oft nur unter dem Aushängschild der Wohlthätigkeit das Publicum langweilen. Rechnet man dazu noch die beinahe täglich abgehaltenen Proben, so wird man nicht umhin können einzusehen, daß diese vielfältig anstrengende Beschäftigung durch Vermeidung mancher unnöthigen Dienstleistung, durch Abschaffung des täglichen Spielens im Operntheater (worauf wir bald zurückkommen werden) und endlich durch eine angemessene Gagenerhöhung wesentlich erleichtert werden sollte. Wenn sich auf solche Weise der Zustand des Orchesterpersonals, in künstlerischer wie in materieller Hinsicht, verbessert hätte, dann könnte man auch mit weit größerem Rechte mehr Genauigkeit, Eifer und Theilnahme für das Ganze von den Mitgliedern fordern. Ist nun für die Vervollkommnung des Orchesters so viel zu thun, so bedarf der Chor in Rücksicht auf die Unzulänglichkeit seiner gegenwärtigen Leistungen einer noch viel ausgiebigern Reform und

Neubelebung; auch hier würde eine materielle Verbesserung gewiß nur als ein Act der Gerechtigkeit angesehen werden*); vor allem aber gilt es hier, ein regeres Leben in einen halberstarrten Körper zu bringen, und dem Chorpersonale, von dessen Leistungen das Schicksal mancher Oper so sehr abhängt, die erwünschten und doch so lange vermißten Eigenschaften, Präcision, Feuer, eifrige Mitwirkung an der Handlung mitzutheilen, damit sich nicht wiederhole, was Herr Cornet so treffend rügt, wenn er meint**): „da gefiel mir noch die Anordnung in Wien am besten, man streicht dort alles „weg, was zu schwer ist." — Nicht minder eifrig muß Herr Cornet bedacht sein, für zweite, dritte und ganz kleine Partien eine größere Anzahl entsprechender Sänger anzustellen. Eine Reihe tüchtiger Kräfte zweiten Ranges hat zu allen Zeiten jeder Direction, deren Zweck es war dauernde Resultate zu erreichen, treffliche Dienste geleistet; zu unserer Zeit und in Wien ist dies nöthiger als je: erstens weil im hiesigen Operntheater das so lange Zeit vernachlässigte Ensemble wiederhergestellt sein will; zweitens weil man darauf angewiesen ist,

*) Es ist bekannt, daß unter Herrn von Holbein's Leitung manches in dieser Hinsicht geschehen ist, und sowohl dem Orchester- und Chorals auch dem untergeordneten technischen Personale eine Gagenerhöhung bewilligt wurde; wir sind auch bereit, die Verdienste, welche sich Herr von Holbein in dieser Hinsicht erworben, anzuerkennen; wenn wir diese Frage nochmals berühren, so geschieht es, weil wir der Meinung sind, daß vieles hierin noch zu thun übrig bleibt.

**) Seite 127.

durch ein solches Ensemble den Mangel an ausgezeichneten ersten Sängern einigermaßen zu ersetzen.

Die Erwähnung dieses allzu fühlbaren Mangels, welcher zugleich als eine Ursache und als eine Folge des Verfalls der Kunst zu betrachten ist, führt uns zu der ausführlichen Besprechung der Maßregeln, welche geeignet wären, diesem Uebel abzuhelfen.

Die Vervollständigung des jetzt vorhandenen lückenhaften Personals wird sich die Direction wahrscheinlich sehr angelegen sein lassen. Allein bedeutende Schwierigkeiten stellen sich, von allem Anfange an, der Erfüllung dieses gerechten Wunsches entgegen. Tüchtige Sängerkräfte, wenn sie dauernd wirken und ein ordentliches Ensemble bilden sollen, werden nur durch jahrelange Pflege und mühsame Ausbildung allmälig herbeigeschafft, während doch die Gegenwart mit ungestümer Hast ihren täglichen Genuß fordert und gewissermaßen zu fordern berechtigt ist, wiewohl eben dadurch mancher Zukunftssame vor der Reife vernichtet wird. Hier muß also in zweifacher Hinsicht gesorgt werden, für die Gegenwart und für die Zukunft. Wir haben die Gesangskünstler, über welche Herr von Holbein im letzten Jahre seiner Amtsführung zu verfügen hatte, bereits beurtheilt. Die Anzahl derselben wird nun durch den Abgang der Damen Ney, Lagrange und Engst, dann der Herren Ellinger und Leithner, vermindert. Die vier letztgenannten dürften nicht schwer vermißt werden; an Fräulein Ney hingegen verliert unsere

Bühne eine ihrer festesten Stützen.*) Von den übrigen Mitgliedern sind, wie wir hören, alle wieder engagirt worden; wir hätten zwar Fräulein Liebhart nicht gerade für unersetzlich gehalten, und das Engagement der Frau Herrmann-Czillag scheint uns ein offenbarer Mißgriff der neuen Direction; da jedoch die sämmtlichen Contracte, der des Herrn Ander ausgenommen**), nur auf ein Jahr ab-

*) Wir sind nicht in der Lage zu entscheiden, wer an diesem Verluste Schuld trägt, und ob die Bemühungen der Direction, die Künstlerin unserer Bühne zu erhalten, auch zu der Zeit stattfanden, wo diese noch nicht durch den Dresdener Contract gebunden war. Jedenfalls scheint es uns gar nicht zu verwundern, daß Fräulein Ney das Dresdener Theater dem hiesigen (bei auffallend besseren Bedingungen und mit einer weit angenehmeren Stellung an einem Theater, wo nicht alle Tage Oper ist) vorzog. Auch möchten wir gewissen Berichterstattern rathen, nicht allzu geringschätzend von den kleinen Städten zu sprechen, man käme sonst leicht in Versuchung, sie zu fragen, seit wann die Häuserzahl einer Stadt den rechten Maßstab zur Beurtheilung des Kunstsinnes der Bewohner liefert, und ob es nicht große Städte gebe, in welchen die Kunstinteressen in sehr kleinlicher Art betrieben werden.

**) Der Contract des Herrn Ander soll auf 12,000 fl. lauten, mit einer namhaften, nach einer bestimmten Dienstzeit eintretenden Pension; diese Summe werden manche, selbst solche, die sich von den Leistungen dieses talentvollen Künstlers lebhafter angezogen fühlen, als wir, für übertrieben halten, und jeder, der das Theater kennt, wird ein lebenslängliches Engagement neben lauter einjährigen, als Ausnahmsstellung eines Einzelnen, mißbilligen. Wie dem auch sei, jedenfalls wäre zu wünschen, daß die lebenslängliche Pension jedem, der an dieser Bühne eine bestimmte Zeit zur Zufriedenheit des Publicums und der Direction gewirkt hat, offen stünde.

geschlossen wurden, so kann man wohl annehmen: Herr Cornet wolle die vorhandenen Kräfte in passender Verwendung noch einmal genau prüfen; nur auf diese Art können wir die ebenerwähnten Engagements-Erneuerungen erklären und entschuldigen. Als neue Acquisitionen verspricht man uns die Herren Steger und Beck. Um den Mangel an weiblichen Gesangskräften zu verdecken, wird Herr Cornet gezwungen sein, sich wenigstens während dieses ersten Jahres mit den Debüts einiger Anfängerinnen und den Gastspielen auswärtiger Sängerinnen (Marlow, Köster, Wagner, Lagrua) durchzuhelfen. Ersteres würde nur dann ersprießliche Resultate liefern, wenn die Debütantinnen eine tüchtig geleitete, dramatisch-musikalische Vorbereitungsschule durchgemacht hätten, bevor sie sich auf die Breter wagten. Die Gastspiele können wir im Princip nur da billigen, wo ein Engagement möglich und wünschenswerth wäre; sonst erblicken wir darin eine oft allzu lang andauernde Störung des ordentlichen Repertoirs und eine unnütze Mühe für Sänger, Chor und Orchester; denn so nothwendig es ist, eine noch nicht gegebene Oper sorgfältig einzuüben, oder eine schlecht gegebene nachzustudiren, so unnützquälend ist es für die Mitglieder, das probiren zu müssen, was ihnen ohnehin geläufig ist; auch wird durch Gastspiele die Veränderungssucht des Publicums zu sehr erregt, und die Aufmerksamkeit desselben von ihrem wahren Ziele entfernt. Indeß wollen wir diese Bemerkungen mehr auf einen normalen Zustand, als auf eine

Durchgangsperiode, also mehr auf die Zukunft, als auf die unmittelbare Gegenwart angewendet wissen*), und für jetzt nur eine äußerst sorgfältige Wahl der Gäste und eine passende Verwendung derselben, so wie des ganzen vorhandenen Personals, anempfehlen.

Wichtiger als alle diese Aushilfsmittel scheinen uns die Maßregeln, welche Herr Cornet ergreifen wird, um die Zukunft unserer Opernbühne zu sichern. Wir glauben durch unsere, wie durch Herrn Cornet's eigene Worte den trostlosen Zustand des jetzigen Operngesanges hinreichend deutlich geschildert zu haben. Die Gründung einer praktisch-theoretischen, musikalisch-dramatischen Opernschule ist längst als eine jener Maßregeln anerkannt worden, welche bestimmt sind, diesen Zustand wesentlich zu verbessern. Diese Meinung hat Herr Cornet selbst auf das entschiedenste befürwortet, wie folgende Citate beweisen werden**): „Wir „suchen Opernsängerinnen und Sänger noch immer an kleinen

*) Herr Cornet ist zwar, wie verlautet, selbst nur auf ein Jahr zum Director ernannt; es ist jedoch anzunehmen, daß dieses Probejahr als der Beginn eines dauernden Engagements, und Herr Cornet daher als definitiver Director des Operntheaters zu betrachten sei. Alle unsere Vorschläge und Ermahnungen zur Umänderung und Verbesserung der hiesigen Opernzustände sind nicht auf die Resultate eines Jahres, sondern auf ein mehrjähriges, dauerndes Wirken berechnet. Diesen Umstand möge der Leser nie aus den Augen verlieren.

**) Seite 90.

„Bühnen, bei reisenden Truppen, oder im Chorpersonale, „namentlich an österreichischen Provinzbühnen, wo allerdings „Stimmen, aber selten dramatisch-ausgebildete Talente ge„funden werden. Wir müssen sie dort und da suchen, weil „wir keine deutsche Opernschule haben, der wir sie entnehmen „könnten. Wir überlassen diese Stimmen dem Zufall, dem „Eigenwillen oder Gutdünken der eigenen Geisteskraft oder „Schwäche, und (welcher Stimme das Glück wohl will) — „einem fleißigen Regisseur! Bis zum Bellini, Donizetti „gelangt ein solcher costümirter Gesangsdilettant nicht un„schwer, auch noch bis zu Kreutzer's Nachtlager! — Da „bleibt er meistens stehen. Die Aufgaben in „Don Juan," „Figaros Hochzeit," „Faust," „Robert," „Rienzi," „Hu„genotten" u. s. w., oder gar in der französischen Conver„sationsoper, welche geistige Vorbildung erfordern, bleiben „ihm unbekannte Größen, weil wir keine Opernschule haben. „Ausnahmen sind so selten, wie weiße Raben, oder vielmehr „wie ächte dramatische Sänger in Deutschland. Dramatische „Auffassung, Charakterfärbung, Exposition, Gesammtdarstel„lung, Creirung einer Rolle bleiben unter solchen Bedingun„gen ewig Dilettantenwerk in unserer Oper, weil wir keine „echte Schule haben, welche scenisch und doch schön singen „lehrt. Hätte der Deutsche das angeborne Geschick und Dar„stellungstalent des Franzosen, würden wir eine dramatische „Schule eher entbehren können! Dafür existirt sie zu großer „Ironie wohl in Paris; aber nicht in Wien, nicht in Berlin,

„noch anderswo in Deutschland." [1]) „Ueberall, wo wir hin„blicken, fehlt uns die Schule und das Regulativ, die metho„dische Bildungsordnung! Ueberall fehlt uns die Beaufsichti„gung und Lehre des anfangenden Sängers, wenigstens durch „gebildete Regisseure!" [2]) „Keine Opernschule, keine Zög„linge, auch keine, die Schule supplirenden Regisseure, folg„lich Mangel an guten dramatischen Sängern, folglich, durch „indirecte Wechselwirkung, Mangel an guten Tondichtungen. „Die Zeit der Reform aber, in der Alles um uns her so rie„senmäßige geistige und mechanische Fortschritte macht, er„fordert auch energischere Kunstbemühung, um höhere Kunstbil„dung, und die Fortpflanzung in das Volk zu erstreben." [3]) „Es fehlt uns eben an den Institutionen, die Frankreich „zum Theile schon lange besitzt, die für unsere deutschen „Zustände anzubequemen wären; . . . . . es fehlt uns die „mit einer Opernbühne ersten Ranges zusammenhängende syste„matisch geordnete, praktische Opernschule, in welcher vir„tuose ältere Opernkünstler und Tonsetzer ihre Kenntnisse, Er„fahrungen und Vortheile dem begabten jungen Talente „mittheilen . . . . ." — Weiter bespricht Herr Cornet die genaue Einrichtung der Opernschule und die Kosten einer solchen Anstalt, aus welchem ausführlichern Aufsatze wir noch Folgendes entnehmen [4]): „Der oberste Leiter einer „solchen Opernschule muß täglich jede Classe und jeden Jahr-

[1]) Seite 137. — [2]) Seite 98. — [3]) Seite 120. — [4]) Seite 146.

„curs beaufsichtigen, und nach und nach, gesprächsweise, „durch Beispiel und eigene Sittlichkeit ein veredeltes Denken und „Empfinden für die Kunst in den jungen Seelen fördern; er „muß den Eleven ein Vater sein, kein Herr Professor, „sie müssen ihn als einst berühmten Künstler, geschickten Lehrer „verehren, als Menschen lieben, er muß durch den täglichen Um„gang mit ihnen zu bilden und zu belehren verstehen, damit „endlich auch der zünftige Handwerkssinn aus so vielen „deutschen Theatergarderoben und Conversationszimmern ver„bannt werde.....*) Zurückzugehen fällt Niemand mehr ein, „aber ein so systemloses Vorwärts in dem Theaterwesen, vor„züglich in der Oper, bringt uns gewiß nur rückwärts. Lassen „wir die Sachen wieder gehen, wie es Gott gefällt; lernen „wir aus der Vergangenheit nicht, die Gegenwart und Zu„kunft bessern und befestigen; nehmen wir das Gute fremder „Nationen und einzelner erfahrener Köpfe nicht auf, um den „eigenen Haushalt zu ordnen, so wird sich der wahrhaft Ge„bildete bald ganz vom Theater überhaupt abwenden, so „werden in zehn Jahren die Meisterwerke der Kunst vergessen „sein, weil man sie nicht mehr richtig vorzutragen versteht. „Tanz- oder Marschmusik werden sich an den großen Tisch „setzen, die heranwachsende Generation wird ganz im Materia„lismus versinken, und die Kunst wird uns kein Lehramt „zur Veredlung der Menschheit werden.**) Ich mache mir in

*) Seite 143. — **) Seite 140.

„dieser Angelegenheit keine Illusionen, habe sie lange „und reiflich durchdacht und hauptsächlich Eduard „Devrient's Büchelchen: „Ueber Theaterschulen," hierbei „im Auge gehabt. welches mit den nöthigen Modificationen „ganz auf meinen Gegenstand anwendbar ist. Nach der ge„schichtlichen Progression, welche die deutsche Oper und die „Oper in Deutschland gemacht haben — wird man von „einer wirklichen Errichtung der Opernschulen „nicht mehr Umgang nehmen können." — Nach solchen unzweideutigen Erklärungen wird Herr Cornet sicherlich alles aufbieten, um diesen Vorschlag in Ausführung zu bringen; wenigstens sind wir berechtigt, es zu erwarten, ja zu fordern. Durch ferneres Verschieben und Säumen würde der neue Director seine eigenen Worte verläugnen und offenbar hinter der ihm gestellten Aufgabe zurückbleiben. Es versteht sich zwar von selbst, daß die Ausführung dieser Maßregel nicht von Herrn Cornet allein abhängt, aber einen bedeutenden, wenn nicht entscheidenden Einfluß müssen wir ihm doch zuschreiben, weil es sich um eine Maßregel handelt, von deren Ausführung man, nach der eigenen Meinung des Herrn Cornet „nicht mehr Umgang nehmen kann," — und weil Herr Cornet als artistischer Director dem Publicum und der Kritik gegenüber eine Verantwortlichkeit übernommen hat, welche zu seinen Functionen und seiner Machtvollkommenheit im richtigen Verhältniß bleiben muß.

Einen wichtigen Bestandtheil im Wirkungskreise des

Kärnthnerthortheaters bildet das Ballet, und einige Worte über die Zukunft desselben scheinen um so nothwendiger, als auch in dieser Hinsicht bedeutende Veränderungen unabweislich sind. Wir haben nun, unserm Versprechen gemäß, zu untersuchen, ob nicht ein neues, dem Geschmacke des Publicums angemesseneres, der Tanzkunst selbst ersprießlicheres System versucht werden sollte. Die Aufgabe der nächsten Zukunft scheint uns folgende zu sein: Einerseits soll die Tanzkunst und Mimik besser gepflegt und gefördert werden, als es bis jetzt der Fall war; anderseits ist es nöthig, daß diese Kunstgattung in der Sphäre eingeschlossen bleibe, in der allein sie, besonders in Wien, dauernd günstig zu wirken vermag. Der erstgenannte Zweck kann auch in diesem Zweige dramatischer Production, wie in jedem, nur durch die Gründung einer Schule, welche sich mit der obenbesprochenen Opernschule vereinigen, oder vielmehr eine Abtheilung dieser letztern bilden würde, erreicht werden; die tiefeindringende Wirkung, der wohlthuende Einfluß einer solchen geregelten Pflege der Tanzkunst und Mimik ist einleuchtend. Nicht minder nothwendig finden wir das Engagement eines theoretisch-gebildeten, praktisch-erfahrenen Balletmeisters; diesem würde eine doppelte Aufgabe zu Theil, eine zeitweilige, vorbereitende, und eine dauernde, leitende; er müßte nämlich zuerst das Balletcorps reorganisiren, und eine Reihe guter Tänzerinnen zweiten Ranges engagiren, um damit ein gehöriges Ensemble zu bilden; dann müßte er als Regisseur die Tänze arrangiren, ein-

studiren, wohl auch die Ballete componiren, und überhaupt, unter der Anweisung des Herrn Cornet, das ganze Balletwesen leiten. Man sieht wohl, daß wir nicht geneigt sind, das Ballet irgendwie zu verkürzen, wenn es sich um die natürliche Entfaltung dieser Gattung handelt; wenn wir also dennoch eine Art Beschränkung derselben anzurathen für zweckdienlich halten, so geschieht dies eben nur zum bessern Gedeihen der heitern Kunst. Wir möchten nämlich im Allgemeinen den leitenden Grundsatz aufgestellt und durchgeführt wissen, daß ein Abend niemals einzig und allein durch Balletproductionen ausgefüllt werden sollte. Um das Publicum zweimal wöchentlich mit zwei- bis dreistündigen Tänzen und mimischen Scenen dauernd anzuziehen, müßte die Direction größere Opfer bringen, als man ihr zumuthen kann, und das Publicum selbst eine regere Theilnahme für die in Rede stehende Gattung kundgeben. Daß diese Theilnahme nicht vorhanden sei, ist daraus zu ersehen, daß die gewöhnlichen Balletvorstellungen meistens nur äußerst spärlich besucht werden. Allerdings sind diese Vorstellungen oft nichts weniger als einladend; allein diese Einwendung ist lange nicht so siegreich, als man zu glauben versucht wäre; denn wenn mangelhafte Leistungen immer die sichere, unfehlbare Eigenschaft besäßen, den Theaterbesuch geringer zu machen, dann würden unsere Opernvorstellungen wohl äußerst selten vor einem vollen Hause stattfinden. Dies ist aber keineswegs der Fall; Oper und Ballet sind in gleicher Weise vernachlässigt worden, und dennoch ist

die Oper immer gleich stark, das Ballet hingegen sehr schwach besucht. Beweist dies nicht einen auffallenden Mangel an Theilnahme für die Gattung selbst, ganz abgesehen von einem Urtheile über die Darstellung? Was kann also eine Direction unternehmen, um dieser Theilnahmslosigkeit entgegenzuarbeiten, um das Publicum anzuziehen? Tanzcelebritäten gastiren zu lassen ist ein oft versuchtes, aber sehr kostspieliges, und noch dazu blos momentanes Mittel; ungewöhnliche Ausstattung wirkt wohl ein- oder zweimal zündend, erheischt aber eine fortwährende Steigerung, daher auch viel Zeit und Geld, welches lieber auf die Errichtung von Schulen und Hebung der Tanzproductionen in künstlerischem Sinn, als auf Flittertand verwendet werden sollte; mehr anziehende Abwechslung in den Balletvorstellungen ist bei dem gegenwärtigen Systeme kaum denkbar, denn das sorgfältige Einüben eines großen Ballets nimmt viel Zeit und Mühe in Anspruch; es dürfte folglich immer schwieriger werden, auf dem bis jetzt eingehaltenen Wege fortzufahren, und das Publicum durch ein den ganzen Abend währendes Ballet dauernd zu fesseln. Das Beispiel anderer Länder ist schon deshalb nicht stichhaltig, weil ja eben der hiesige Geschmack ein ganz anderer ist; es spricht aber vollends zu Gunsten unserer Ansicht, wenn man bedenkt, daß in Frankreich und Italien die Theatervorstellungen viel länger dauern, als in Deutschland. In Paris wird ein vollständiges Ballet nach einer zwei- oder dreiactigen Oper, in den italienischen Theatern gar im Zwischenacte einer

Oper gegeben. Also dort, wo der lebhafteste Antheil des Publicums dieser Gattung gesichert ist, wo man folglich dieselbe ganz gewiß nicht unterschätzt, dort betrachtet man sie doch niemals als den Hauptbestandtheil der Vorstellung, sondern blos als eine entsprechende Zugabe, was in dem eigentlichen Wesen der Tanzkunst sehr wohl begründet ist. Auch in Wien folgte man ehemals theilweise dieser Ansicht, als noch einactige Operetten vor den Balleten gegeben wurden; allein man versah es darin, daß man diese als Hauptsache, jene nur als Nebensache betrachtete; alte abgenützte Singspiele und kleine komische Opern, deren Darstellung (nachdem man oft den größten Theil der Gesangsnummern weggestrichen hatte) den untergeordnetsten Mitgliedern anvertraut wurde, konnten begreiflicherweise der Vereinigung von Oper und Ballet weder Erfolg noch Dauer sichern, und wurden auch später, mit Ausnahme eines neuern Versuches, von welchem wir noch sprechen werden, ganz aufgegeben; die vernünftigere Anschauungsweise verschwand nun vollends, wenn sie je dagewesen, und aus denselben Balleten, welche anderswo nur einen Theil der Vorstellung ausmachen, bildete man hier ein Ganzes, welches die Dauer eines Wiener Theaterabends einnahm. Die Erfahrung hat klar und deutlich bewiesen, daß mit einem solchen Verfahren weder dem Publicum noch der Kunst, weder den Tänzern noch der Direction genützt wird. Die Abhilfe wider diesen unnatürlichen Zustand liegt gerade in dem Systeme, welches früher blos

seiner mangelhaften Durchführung wegen, und nicht in Folge innerer Haltlosigkeit, mißlungen war, nämlich in der Theilung des Abends zwischen Oper und Ballet. Das ernste italienische Ballet, mit seiner breit ausgesponnenen Handlung, seinen gewaltsam herbeigeführten Situationen, mit dem grellen Ausdrucke der Darsteller, findet hier weder Verständniß noch Theilnahme; diese Gattung, so wie überhaupt jedes längere Ballet, sollte nur mehr ausnahmsweise, etwa zu Gastspielen fremder Notabilitäten, aufgeführt werden. In der Regel genügt eine einfache Handlung mit Tänzen durchflochten, so daß das Ganze niemals die Dauer einer Stunde bedeutend überschreite; dieser Zeitraum ist vollkommen hinreichend, um durch die Entfaltung des mimischen Ausdrucks, durch die Geschicklichkeit, Grazie und Präcision in Solo- und Ensembletänzen, so wie durch sinnreich-glänzende, geschmackvolle Ausstattung, das größere Publicum zu unterhalten, die Freunde und Kenner der Tanzkunst zufrieden zu stellen. Die andere Hälfte des Theaterabends müßte dann durch die Aufführung sogenannter Spielopern ausgefüllt werden; diese dürften aber nicht, wie in früherer Zeit, als Aushilfsmittel und Lückenbüßer zur Beschäftigung untergeordneter Mitglieder oder unerfahrener Anfänger betrachtet werden, es wäre vielmehr in Bezug auf Wahl, Besetzung und Einübung derselben eben die Sorgfalt, wie bei jeder großen Oper, recht dringend zu empfehlen. Die Wahl wird dadurch einigermaßen beschränkt, daß es heitere, frische und kurze (ein- oder zweiactige) Opern

sein müßten; es sollte besonders anfangs sorgfältig vermieden werden, durch einen unerwünschten Mißgriff im Einzelnen ein Mißlingen des ganzen Planes herbeizuführen. Diese Schwierigkeiten zugestanden, glauben wir dennoch behaupten zu können, daß sowohl unter den älteren französischen Spielopern, wie auch unter denen der Zeitgenossen, Schüler und Nachahmer Mozart's, sich eine genügende Anzahl mehr oder minder für den in Rede stehenden Zweck eignen würde. Diese könnten dann jährlich durch einige Novitäten, welche man eigens componiren ließe, vermehrt werden. Manche deutsche Componisten, welche jetzt mit ihren endlosen heroischen Opern den Directoren, Sängern, Zuhörern und sich selbst mehr zumuthen, als sie leisten können, würden es vielleicht doch dahinbringen, zu einem geistreichen, oder auch nur lustigen einactigen Text eine hübsche Musik zu schreiben. Ein Beispiel jüngstvergangener Zeit spricht für diese Behauptung. Herr von Holbein hatte bei seinem Directionsantritte die Absicht kundgegeben, ungefähr das, was wir jetzt befürworten, auszuführen. In der That wurden die früheren mangelhaften Operetten entfernt; was aber den Ersatz derselben durch neue betrifft, so blieb man bei der löblichen Absicht stehen, und nur ein Versuch mit dem „Abenteuer Carl II.," von Hoven, wurde gewagt, und glückte. Herr Hoven, welcher mit seinen großen ernsten Opern niemals recht durchdringen konnte, hat hier eine ganz niedliche Operette geschrieben. Warum sollte dasselbe andern Componisten nicht ebenfalls gelingen?

Wir meinen, es würde sich wohl lohnen, unsern Vorschlag in Ausführung zu bringen. Bei vorsichtiger Auswahl, zweckmäßiger Kürzung, sorgfältiger Einrichtung des etwa Veralteten, passender Besetzung der Hauptrollen durch erste Mitglieder und exacte Einübung im Gesang und Spiel, würde die Theilnahme des Publicums dem Unternehmen sicher nicht fehlen. Ein neuer Wirkungskreis wäre dadurch der komischen Oper eröffnet, begabtere Componisten bekämen ein fruchtbares Feld für ihre Thätigkeit, die Sänger eine treffliche Schule für Spiel und heiteren Gesang und das Ballet selbst würde, wie wir gesehen haben, dabei nur gewinnen.

In einem eigenen Kreise, wenn auch mit Oper und Ballet in stetem Zusammenhange, bewegt sich das technische Ausstattungswesen des modernen Theaters. Diese äußere Zierde der Vorstellungen läßt zwar in Bezug auf sinnreiche Erfindung und wahrhaft künstlerische Ausführung noch Manches zu wünschen übrig, allein es ist doch nicht zu läugnen, daß in all diesen Ausschmückungen und Zugaben auf den deutschen Theatern sich ein bedeutender Fortschritt gegen frühere Zeiten kundgibt, so weit, daß sogar manche eben darin eine Gefahr für die Kunst erblicken wollen, indem sie meinen, bei der Hast nach äußerlichem Glanz und Flitter gehe der feinere Sinn für die wesentlichen Schönheiten eines Kunstwerkes verloren. Wir halten diese Befürchtungen für unbegründet. Allerdings ist die Möglichkeit, das Mangelhafte der Darstellung, die Fehler der Verwaltung, den Verfall der

Kunst, unter dem kostspieligen Glanze einer schönen Außenseite zu verbergen, für einen Theaterdirector bei dem gegenwärtigen Zustande der Oper keine geringe Versuchung; Decorationen, Costüme, brauchen blos nach der Elle angeschafft und angefertigt zu werden, während zur Einübung einer theatralischen Darstellung praktische Kenntnisse und energische Thätigkeit unentbehrlich sind. Darum möge man auch gegen jede Uebertreibung und Ueberschätzung der äußern Hilfsmittel zu Felde ziehen, wenn sich je Gelegenheit dazu bietet; der vernünftige, mäßige Gebrauch dieser Hilfsmittel jedoch ist offenbar als ein Gewinn für die moderne Bühne zu betrachten. Es ist wohl erklärlich, daß darauf hingezielt werde, die Gesangskunst und überhaupt die Opernverhältnisse in künstlerischer Beziehung wieder auf den glücklichen Standpunct der Vergangenheit zurückzuführen, oder vielmehr das Gute dieser Vergangenheit zu benützen, um eine erträgliche Zukunft zu bereiten; allein man wird doch nicht im Sinne haben, uns die widerlichen Schauspielhäuser der damaligen Zeit, mit den engen Räumlichkeiten, den unbequemen Plätzen, der matten Beleuchtung, dem ärmlichen Costüme u. s. w. zurückzuwünschen, blos weil treffliche Sänger in solchen Räumen gesungen haben und weil in den prächtigen Theatern, welche beinahe alle deutschen Städte jetzt zieren, selten mehr ein Talent auftauchen will? Wenn die Kunst sich ihrem Verfall nähert in dem Maße, als die Theatergebäude und die scenischen Ausschmückungen schöner und glänzender werden,

dann wäre ja in Wien das Gedeihen der Kunst vollkommen gesichert! Hier sehen wir Schauspielhäuser, welche durch ihre Schmucklosigkeit an die besten Zeiten der Gesangskunst erinnern, und in Hinsicht der Ausstattung sind wir ebenfalls noch nicht einmal bis zu jenem vernünftigen, mäßigen Gebrauch, von dem wir eben sprachen, vorgeschritten. Vielmehr erwarten wir auch in dieser Beziehung von der Thätigkeit des Herrn Cornet um so bessere Resultate, als diese im Fache der technischen Zugaben leichter und schneller zu erreichen sind, als in den künstlerischen Zweigen der Bühnenverwaltung. Der gegenwärtige Stand des Ausstattungswesens läßt das Engagement eines tüchtigen Maschinisten als eine dringende Nothwendigkeit anerkennen, damit nicht die Aufführung eines Ballets oder einer Zauberoper durch die schwerfälligen Flugwerke und sonstigen mangelhaften Maschinerien gestört und lächerlich gemacht werde. Nicht minder nothwendig wird es sein, einen neuen Costumeur anzustellen, welcher durch Geschmack und specielle Kenntnisse geeignet sei, das Garderobewesen einer vollständigen Reorganisation zu unterwerfen. Ueberdies möchten wir Herrn Cornet rathen, die Scenirung besonders der älteren am Repertoir befindlichen Opern genau zu revidiren; einige davon werden einer ganz neuen Inscenesetzung, manche, wie z. B. „Robert der Teufel,“ überdies einer vollständig neuen Ausstattung bedürfen. Dabei möge jedoch der Herr Director nie vergessen, daß letztere, wie er selbst sagt: „nur ein Accessorium der Oper ist,“ daß

folglich in keinem Falle, unter keiner Bedingung, das Gelingen einer Opern- oder Balletvorstellung von der Ausstattung abhängig gemacht werden darf.

Im Anfange unsers Aufsatzes über die nächste Zukunft der Oper hatten wir uns die Frage gestellt: welche Aufgabe wird Herr Cornet in seiner neuen Stellung zu erfüllen haben? und die Antwort lautete: er hat eine weitumfassende, tiefeindringende Aenderung in der Verwaltung und künstlerischen Leitung der Opernbühne vorzunehmen. Der ganze Aufsatz war bestimmt, diesen Ausspruch zu rechtfertigen, und, so viel als in unseren Kräften liegt, klar zu machen, worin denn eigentlich diese Aenderung bestehen sollte, welche Maßregeln in der Zusammenstellung des Repertoirs, in der Vervollständigung und Verwendung des Personals, in der Benützung der technischen Hilfsmittel ergriffen werden müßten. Dies festzustellen war, man wird es uns zugestehen, keine leichte Aufgabe. Die Beurtheilung vorhandener Thatsachen, stattgehabter Leistungen bietet manchen sichern Anhaltspunct, in dem Gegenstand der Beurtheilung selbst, in dem Vergleiche des Geleisteten mit unseren Erwartungen oder Forderungen; unsere Betrachtung der Zukunft bot hingegen alle jene Schwierigkeiten, welche immer an derlei Pläne, Aussichten und Vorschläge haften. Wie leicht ist es da, sich dem Vorwurfe der Voreiligkeit, der Ueberspanntheit, der Schwärmerei, auszusetzen; wie leicht wird man beschuldigt Unmög-

liches zu wollen, wenn man blos etwas Besseres verlangt, als was seit Jahren existirt? Dem unbefangenen Leser überlassen wir die Entscheidung, in wie fern die Auseinandersetzung unserer Wünsche für die Zukunft geeignet sei, diesen zu erwartenden Anklagen mehr oder weniger Haltbarkeit zu verleihen. Wie aber auch diese Entscheidung ausfallen möge, so glauben wir doch erinnern zu müssen, daß unsere, freilich sehr unvollständigen, Betrachtungen in ihrer Gesammtheit aufgefaßt, nicht so ganz ziel- und planlos erscheinen dürften, als vielleicht Manche glauben möchten. Drei Anhaltspuncte waren es, auf die wir uns vor allen anderen dabei stützten, nämlich: — die Geschichte der Oper in Wien, — unsere Ueberzeugung in Sachen der Musik, — und das Buch des Herrn Cornet. — Nur mit Hilfe dieser drei Anhaltspuncte haben wir es vermocht, etwas Ordnung in unsere Betrachtungen zu bringen. Der klägliche Zustand der Oper in Wien, die Ursachen, die ihn herbeigeführt, die Folgen, die er haben kann, dies hat uns zu dem Ausspruche hingedrängt: so wie es jetzt ist, kann und darf es nicht bleiben. Wer Sinn hat für Musik, Gesang und dramatische Darstellung, wird sich in diesem nothgedrungenen Ausrufe mit uns vereinigen. Wenn es aber nicht so bleiben kann, wie es jetzt ist, dann entsteht wohl die Frage: wie soll es denn nun werden? Diese Frage zu beantworten waren uns theils die traurigen Erfahrungen der Vergangenheit und Gegenwart, theils unsere eigenen Ansichten behilflich; auf erstere konnten wir hinweisen

und diejenigen, die einen leitenden oder entscheidenden Einfluß auf die Geschicke der Kunst ausüben, dringend warnen vor der Wiederholung derselben Fehler und Schwächen, welche schon so viel Unheil angestiftet. Auf unsere eigene Ansicht, unsere innerste Ueberzeugung mußten wir uns stützen, um nicht irre zu werden an uns selbst, und an der Welt, die uns umgibt; wir mußten festhalten an den, in ihren äußeren Formen mit der Zeit fortschreitenden, in ihrem innersten Wesen aber unwandelbaren Grundsätzen, welche ganz allein vermögend sind, die Kunst aufrecht zu erhalten. Wir durften besonders nicht die Meinung hegen, daß wir unsere Vorschläge der hie und da herrschenden kleinlichen, beschränkten Anschauungsweise anzupassen hätten; die Hoffnung, unsere Ansichten von Vielen gebilligt, von den Betreffenden anerkannt, oder gar durchgeführt zu sehen, würde uns sicherlich manche herbe Enttäuschung bereitet haben; wer für eine gute Sache kämpfen will, der muß einen stärkeren Glauben in sich tragen, als den Glauben an den Erfolg, oder vielmehr, er muß nur mehr auf den Erfolg bauen, der in der guten Sache selbst enthalten ist, und den die Zeit unfehlbar mit sich bringt, wenn auch jeder diese Zeit nicht selbst erlebt. Einen nicht minder sichern Anhaltspunct fanden wir auch, wie schon bemerkt, in Herrn Cornet's Broschüre. Die in derselben ausgesprochenen Ansichten waren von unschätzbarer Wichtigkeit für uns, denn sie stimmten in vielem, ja beinahe in allem mit den unseren überein, und wir konnten fast jede unserer Aeußerun-

gen mit Herrn Cornet's eignen Worten bekräftigen*); zugleich war es höchst anziehend, die Meinung des Mannes zu vernehmen, dessen Händen von nun an die Leitung der Oper anvertraut, und dem die schwere Aufgabe zu Theil wurde, das selbst zu erfüllen, was er so warm angerathen hatte. Die eigentliche, weitreichende Bedeutung dieser Aufgabe glauben wir in unserm Aufsatze klar und verständlich ausgedrückt zu haben, wenn wir behaupteten: das Kärnthnerthortheater müsse vollständig reorganisirt werden, damit von nun an die Opern- und Balletvorstellungen, in Bezug auf Wahl, Darstellung u. s. w., die gerechten, nie genug berücksichtigten Ansprüche des Publicums befriedigen, und überdies, woran bis jetzt nie gedacht wurde, auf die Verbreitung guter Musik und die Wiederherstellung einer vernünftigen Gesangsmethode einen günstigen Einfluß üben möchten. Die einzelnen, entscheidenden Veränderungen, welche unumgänglich nothwendig sind, um zu diesem Ziele zu gelangen, haben wir bereits bezeichnet. Außerdem gibt es aber noch mehrere allgemeine Maßregeln, deren Vollführung wir dem neuen Director recht angelegentlich empfehlen möchten. Die wichtigste davon ist die Abschaffung des täglichen Spielens.

---

*) Wie viel wir auch im Einzelnen der Broschüre des Herrn Cornet entnommen haben, so enthält dieselbe doch noch viele andere zeitgemäße und zu beherzigende Stellen, daher wir dies Buch, seines geschichtlichen und kritischen Inhaltes wegen, der Aufmerksamkeit und Theilnahme aller Opernfreunde lebhaft empfehlen.

Wir haben bereits im ersten Bande der „Recensionen" auf den schädlichen Einfluß dieser Einrichtung hingewiesen, mit der Frage: ob denn die langjährige Gewohnheit als der alleinige Grund dafür gelten könne; wir erwarten, daß uns die berufenen Vertheidiger der artistischen Direction des Burgtheaters eines Besseren belehren. Einstweilen fügen wir den bereits vorgebrachten Gründen, zu Gunsten unserer Ansicht, die folgenden Worte eines von uns schon oft erwähnten sachverständigen Richters in Theaterangelegenheiten, welche uns zu spät in Erinnerung kamen, um sie im ersten Bande benützen zu können, welche aber auch hier einen geeigneten Platz finden dürften, nachträglich bei. Es heißt in Devrient's Reformschrift: Das Nationaltheater des neuen Deutschlands*): „Von großer Wichtigkeit wird es sein, die „Spieltage zu vermindern. Die Alltäglichkeit des Schauspiels „ernüchtert Publicum und Künstler. Könnten zwei Tage oder „auch nur einer in der Woche ausfallen, so würden die Vor„stellungen wieder einen größeren, einen festlichen Reiz für „das Publicum gewinnen, und der um so lebhaftere Besuch „den Cassenverlust der ausfallenden Tage hinlänglich ersetzen. „Die Künstler aber gewönnen durch die Ruhetage größere „Elasticität und wärmere Begeisterung und, was nicht min„der wichtig ist, mehr Zeit und Sammlung, um die Vor„stellungen mit der letzten Sorgfalt vorzubereiten. Die Hast

*) Seite 56.

„und Noth, für jeden Tag eine Vorstellung zu schaffen, ist „eines der wesentlichsten Hindernisse für die heutige Bühne: „höhere Kunstforderungen zu befriedigen.“ Wenn die competentesten Stimmen sich gegen das tägliche Spielen im allgemeinen sowohl als in näherem Bezug auf das recitirende Schauspiel erklären, um wie viel mehr stellt sich die vernunftgemäße Begründung dieser Ansicht in Beziehung auf die Oper deutlich heraus. Wer den inneren Organismus dieser Gattung dramatischer Productionen kennt, wem es daher bekannt ist, welche Aufopferung an Zeit, Geld, Mühe und Geduld das Insceneseßen einer neuen, oder lang nicht gegebenen Oper erheischt, und wie eigentlich jede Vorstellung, selbst der am Repertoir befindlichen Opern, der vereinten, angestrengtesten Mitwirkung so vieler, verschiedenartiger Kräfte bedarf, nur der allein kann die unheilvolle Wirkung, welche das tägliche Spielen ausüben kann und muß, richtig erkennen und beurtheilen. Diese Wirkung erstreckt sich auf das gesammte Opernwesen. Die Herstellung eines guten Repertoirs wird dadurch bedeutend erschwert, denn es muß mehr auf Abwechslung in den Vorstellungen, auf Ausfüllung der minder günstigen Spielabende, deren es in einer Woche immer wenigstens zwei gibt, gesehen werden, als auf den bleibenden Werth und die dauernde Wirkung der Vorstellungen. Das ganze Gesangspersonale leidet nicht minder darunter; entweder werden die besten Sänger durch zu häufige Beschäftigung übermäßig angestrengt, was bei den modernen

fünfactigen, stimmverderbenden, krafterschöpfenden Opern nicht zu verwundern ist, oder man sieht sich gezwungen, um die ersten Mitglieder zu schonen, sich mit Sängern zweiten, dritten Rangs, und folglich mit mangelhaften Vorstellungen zu behelfen. Und nun gar die Orchestermitglieder, Choristen, Comparsen u. s. w., die beinahe Abend für Abend mitwirken müssen und nicht, wie die ersten Künstler, durch lohnenden Beifall und namhaftes Honorar dafür entschädigt werden! Kann man von ihnen vernünftiger- und billigerweise jenen Eifer, jene Aufmerksamkeit, jenes Zusammenwirken, auf welchem doch der Erfolg jeder theatralischen Darstellung beruht, verlangen und erwarten? Die täglichen Vorstellungen bedingen eine übermäßig große Anzahl Proben, welche dann eben so schleuderisch abgehalten werden, wie die Aufführung selbst; um das Repertoir vor allzu auffallender Einförmigkeit zu schützen, müssen die neuen oder neu in Scene gesetzten Opern nicht so gut, sondern nur mehr so schnell als möglich eingelernt und aufgeführt werden. Schnelligkeit und momentane Kraft, dies sind die Losungsworte der jetzigen Directionen. Liegt aber in diesem Verfahren ein wahrhaft künstlerischer Sinn? Bietet dieses System eine genügende Bürgschaft seiner Dauer und Haltbarkeit? Mit welchem Rechte wirft man den Componisten und Sängern ihre Uebertreibungssucht vor? Ist das jetzt für gut befundene Theaterleitungs-System mit der Anlockung des Publicums durch allerlei gefährliche Mittel, mit diesem offen

zur Schau getragenen Jagen nach übertriebener Wirkung, nicht um vieles ärger und verdammenswerther? Ist nicht Ruhe und Sammlung und reifliche Vorbereitung unerläßlich, um ein Kunstwerk hervorzubringen, eine künstlerische Darstellung möglich zu machen? Werden diese Grundbedingungen gehörig beachtet? Herrscht nicht vielmehr Zerstreuung, Hast und Uebereilung allenthalben? Die Vertheidiger dieser Art zu dirigiren rühmen dann freilich die Thätigkeit, die unausgesetzten Anstrengungen der Direction und wissen viel zu erzählen von der Theilnahme und Befriedigung des Publicums, dessen vernünftige Wünsche und gerechte Ansprüche dennoch immer unbeachtet bleiben. Aufmerksame Leser werden uns sicher nicht im Verdacht haben, eine Beschränkung oder Verminderung der theatralischen Thätigkeit zu verlangen, wo diese auf nützliche Weise einwirken kann; allein nichts ist so schädlich, so zweckwidrig, und selbst für den Unbetheiligten so peinlich anzusehen, als planlose Anstrengung, ziellose Thätigkeit; und zu einem solchen Resultate gelangen unsere Theater durch das tägliche Spielen. Zur Steuer der Wahrheit muß hier erwähnt werden, daß Herr von Holbein bei seinem Directionsantritte die löbliche Absicht zeigte, diesem irrthümlichen Verfahren ein Ende zu machen: das tägliche Spielen wurde damals abgeschafft; zwei Tage in der Woche fielen aus; die gute Bahn war eröffnet, und ein wichtiger Schritt gethan. Allein es ist gar schwer, in Wien mit einer Neuerung durchzudringen,

und Herr von Holbein war nicht der Mann, auf der einmal betretenen Bahn unbekümmert um den Widerspruch, der sich anfangs von mancher Seite erheben mußte, auszuharren. Der schüchtern begonnene Versuch wurde sehr bald aufgegeben, weil ein Theil des Publicums an der neuen Einrichtung keinen Geschmack zu finden schien. Dieses Mißlingen spricht aber keineswegs gegen unsere Ansicht, denn es war nicht in der Sache selbst begründet, sondern blos in der Unschlüssigkeit und Lauheit der Direction, welche sich einschüchtern ließ, und die von ihr selbst ergriffene Maßregel weder zu benützen, noch zu vertheidigen wußte. Wir glauben daher wiederholt auf das Nützliche dieser Einrichtung aufmerksam machen, und deren Ausführung der jetzt eintretenden Direction auf das lebhafteste anempfehlen zu müssen. Auf diese Art könnte das Repertoir hinreichende Abwechslung bieten, ohne zugleich durch Aufführung seichter, nichtssagender Werke verunstaltet, und durch überstürztes Einstudiren classischer Opern geschwächt zu werden; diesen letzteren, so wie den, nach unserm Vorschlage, dem Ballete anzupassenden komischen Opern, könnte die nöthige Muße und Sorgfalt gewidmet werden, die Sänger hätten mehr Zeit zu reiferem Studium ihrer Rollen, und alle Betheiligten, vom Director bis zum untergeordnetsten Arbeiter, würden, bei verhältnißmäßig geringerer Anstrengung, mehr Eifer entwickeln, und daher auch mehr leisten, als jetzt. Allerdings könnten die von uns beantragten Veränderungen, und über-

haupt die vielen, längstgehegten Wünsche des Publicums auch bei dem jetzt üblichen täglichen Spielen ausgeführt werden, allein dieses letztere bliebe doch auch dann noch eine immerwährende Ursache der Verflachung, und ein zwar nicht unübersteigbares, aber oft sehr erschwerendes Hinderniß gegen jede vernünftige Neuerung.

Nebst den schon besprochenen Maßregeln finden wir noch mehrere andere, deren Ausführung an sich minder wichtig, und dennoch höchst wünschenswerth erscheinen würde. So sollte z. B. das Wiederholen eines Musikstückes in einer Oper unter keiner Bedingung mehr geduldet werden. Die Begründung dieses Vorschlages muß jedem Vernünftigen einleuchten. Das Verlangen einer Wiederholung ermangelt erstens in den meisten Fällen jeder Berechtigung, denn es geht am öftersten von einer kleinen Minderheit aus, welche nicht aus Kennern, sondern aus Schreiern besteht, und gegen welche der übrige, besonnene Theil des Publicums, nicht den Muth hat, energisch aufzutreten; zweitens ist besagtes Verlangen unbillig, weil es beiträgt die Sänger zu ermüden; drittens ist es für letztere schädlich, weil es auf sehr ungeschickte Art der ohnehin mehr als genügenden Eitelkeit derselben schmeichelt; viertens ist es unüberlegt, weil das unmittelbar-wiederholte Anhören eines Musikstückes den Genuß keineswegs erhöht, sondern vielmehr schwächt, und die Empfänglichkeit dafür abstumpft, ausgenommen es wäre die

Production eines außer allen Gränzen der gewöhnlichen Beurtheilung liegenden Talentes; endlich fünftens ist es jedenfalls unsinnig, weil es eine Störung der dramatischen Wirkung nach sich zieht, und den Hörer gewaltsam aus der Stimmung heraustreibt, in die ihn das Werk und die Darstellung versetzt hatten. Wie lächerlich würde es jedem vorkommen, wenn das Burgtheater-Publicum die große Rede des Marquis Posa an König Philipp, oder das Liebesgeflüster zwischen Romeo und Julie wiederholen ließe — und ist es denn minder lächerlich, wenn die Verschwörer in den „Hugenotten,“ nachdem sie alles gehörig verabredet und sich ruhig entfernt haben, zurückkommen und noch einmal ihren Feinden Rache schwören, oder wenn Arnold den Tod seines Vaters zweimal beweint, Susanne ihr Briefchen an den Grafen Almaviva zweimal schreibt, oder gar, wie in den „Lombardi,“ der Held zweimal zu sterben gezwungen wird? — Nicht minder störend und lächerlich sind die häufigen Hervorrufungen bei offener Scene und nach den Actschlüssen, welche man im Kärnthnerthortheater den Sängern angedeihen läßt, und welche unbedingt abzuschaffen wären, wobei wie im Burgtheater nur für fremde Künstler eine Ausnahme stattfinden dürfte. Der hohe Werth, den jede Beifallsbezeigung dadurch erhält, daß sie nicht den Hervorruf zum Zweck hat, der seit Jahren bewährte Erfolg dieser Einrichtung im Burgtheater, enthebt uns der Mühe, unsere Ansicht weiter zu vertheidigen. Wir würden diese Maßregel gewiß nicht anrathen, wenn uns ein Recht des Publicums dadurch gefährdet erschiene;

allein dem Publicum bleibt unbeschränkt das Recht, seinen Beifall zu äußern, wann und wie es will, und was die Sänger betrifft, so wird wohl jeder wahre Künstler mit uns einverstanden sein; ist der Applaus ein ehrender, von der Mehrheit des Publicums freiwillig gespendeter, so wird sich der Künstler auch innerhalb der Coulissen daran erfreuen können; geht aber der Beifall, wie es nur zu oft der Fall ist, von einer kleinen Anzahl guter Freunde oder von willigen Freibilletbesitzern aus, dann ist es besser, dem Sänger die Selbsttäuschung, welcher er unterliegt, indem er sich vor diesem Publicum demüthig verneigt, zu ersparen. Wir sprechen im Interesse des Publicums und der Künstler selbst, wenn wir im Puncte der Hervorrufungen die völlige Gleichstellung des Kärnthnerthortheaters mit dem Burgtheater verlangen. Es dürfte wohl kaum nöthig sein, hinzuzufügen, daß wir eben so sehr gegen das übertriebene Bouquet- und Kränzewerfen eingenommen sind; allein es verlohnt beinahe nicht mehr der Mühe, dagegen zu sprechen, da diese in ihrem Ursprung so sinnreiche und einem wahrhaft ausgezeichneten Talente gegenüber so passende Huldigung durch den langjährigen Mißbrauch, der damit getrieben wurde, bereits aufgehört hat, als eine Auszeichnung zu gelten. Möchten doch die Sänger dies endlich selbst einsehen und die ihnen von den oberen Regionen zugedachten Blumenspenden nicht aufheben, sondern unbeachtet liegen lassen. Dadurch würde diesem Mißbrauche am schnellsten gesteuert werden.

Ehe wir mit unseren Betrachtungen und Rathschlägen zu Ende kommen, wollen wir noch zwei Bemerkungen hinzufügen, die eine das Verhältniß der Künstler zur Direction, die andere jenes der Direction zur Kritik und zum Publicum betreffend. Mit der Erwähnung der ersten Frage berühren wir eine sehr ernste Seite der Theaterverhältnisse. Es handelt sich nämlich darum, den sämmtlichen Theatermitgliedern einen gesetzlichen Stützpunct gegen etwaige Uebergriffe der Direction zu sichern. Wir geben zu bedenken, daß wenn die Launenhaftigkeit und Halsstarrigkeit der ersten Mitglieder (sowohl Schauspieler als Sänger), der verwöhnten Lieblinge des Publicums, zu allen Zeiten oft genug, und leider meistens mit vollem Rechte, beklagt wurde, es jetzt in der gesammten Theaterwelt den Anschein hat, als wolle sich, im übertriebenen Gegensatze zu dem früheren Mißbrauche, das leitende Element, ob es nun in Form einer Regie, einer artistischen oder technischen Direction, oder wie immer auftrete, nicht nur ungebührlich breit machen, sondern auch, in einzelnen Fällen, den Künstlern gegenüber, höchst eigenmächtig verfahren. Unser Zweck ist hier nicht so sehr, Herrn Cornet vor einem etwaigen Mißbrauch seiner Macht zu warnen, denn wir wünschten jede persönliche Bemerkung hier so viel wie möglich zu vermeiden, als vielmehr, die principielle Erörterung dieser mit den Kunstverhältnissen in so enger Beziehung stehenden Frage anzuregen. Wir wollen indeß nur eine schwere Bedenklichkeit dem Urtheile der Theaterfreunde

vorlegen; der Director, so fähig und ehrenwerth er sein mag, kann dennoch Uebergriffe und Eigenmächtigkeiten begehen, so wie der talentvollste, schätzbarste Künstler sich zu Widersetzlichkeiten hinreißen lassen kann; dies wird uns jedermann einräumen. Unbestreitbar ist ferner, daß der Director die Mittel in Händen hat, jede Widersetzlichkeit gebührend zu bestrafen; sind aber, fragen wir, die Theatermitglieder in gleichem Maße geschützt gegen eine etwaige Eigenmächtigkeit der Direction? oder ist nicht vielmehr in dieser Beziehung eine fühlbare Lücke in der Organisation sämmtlicher deutschen Bühnen bemerkbar? Wir würden uns recht sehr freuen, wenn man uns nicht nur sagen, sondern auch beweisen wollte, unsere Besorgniß sei unbegründet. Diese Frage ist nicht erst jetzt entstanden, wir sind auch nicht die ersten, welche sie berühren; einem so intelligenten Musikkritiker, wie Herrn Cornet, konnte dieser Uebelstand nicht entgehen; wir haben die Befriedigung, unsere Meinung abermals mit seinen eigenen Worten vertheidigen zu können, wie folgender Auszug beweist*): „Wer praktisch verbessern und nicht „blos eine neue Theorie aufstellen will, darf nicht allein die „Tugenden der menschlichen Natur im Auge behalten; er „muß auch einen Damm gegen die Fehler und Schwächen „des Menschen aufbauen; er muß besonders an der Bühne „die Rechtslinie sehr scharf bezeichnen, inner-

*) Seite 156.

„halb welcher sich jeder Betheiligte frei bewegen darf. „Kein Künstler z. B. kann prätendiren, daß sich eine Direc„tion seiner abnormen Ansprüche wegen zu Grunde richte; „aber auch kein Director kann sich bequemlich von der Arbeit „der Schauspieler ernähren und arrondiren lassen. Es muß „ein Regulativ, principiell und speciell, festgestellt werden, „das gerecht, kurz und klar, die Rechte und Pflichten der „Direction und der Künstlergesellschaft gegeneinander und „unter sich ausspricht, den Egoismus, die Leidenschaften bei„der Theile durch feste Schranken zügelt. — Bis jetzt haben „nur die Directionen Gesetze gegeben und zwar gegen die „Uebergriffe der Künstler; nun aber möge der Staat „Satzungen aufstellen, welche die Künstler, Autoren u. s. w. „in ihrer Noth gegen die Directionsübergriffe schützen! Vorerst „muß also diesem großen Mangel abgeholfen, ein innerer „Rechtszustand hergestellt werden; wir brauchen ein allge„meines Regulativ, wie ich schon oben aussprach, welchem „die Directionen, Beamtete, Schriftsteller, Componisten, „Lehrer und Schüler und die ausübenden Künstler unter„geordnet sind. Die Execution des Gesetzes zur Aufrechthal„tung desselben darf aber nicht in Directionshände gelegt „werden; bis jetzt war meistens der Kläger und der Rich„ter eine Person!" —

Die zweite Bemerkung, die wir zu machen haben, bezieht sich, wir haben es bereits gesagt, auf das Verhältniß der Direction zum Publicum und zur Kritik. Dieses Ver-

hältniß ist in den meisten Fällen ein äußerst unsicheres, unklares. Das Publicum hat keinen richtigen Begriff von den Forderungen, die es an die Direction zu stellen berechtigt ist; die Kritik erfüllt nur selten den Theil ihres Berufes, welcher darin besteht, das Urtheil des Publicums zu leiten und die Handlungsweise der Direction zu überwachen; diese endlich scheint sowohl Publicum als Kritik gänzlich ignoriren zu wollen. Wie oft werden beide der Ungeduld und Voreiligkeit in ihren Urtheilen und Forderungen beschuldigt, und es würde uns gar nicht Wunder nehmen, wenn man auch unsere Worte mit der bequemen Erwiederung beseitigen wollte: wir hätten keine genaue Kenntniß der bestehenden Thatsachen der obwaltenden Verhältnisse, und wären daher geneigt, manches Unausführbare für leicht möglich zu halten. Es ist wahr, wir kennen nicht das innere Getriebe der hiesigen Bühnenadministrationen hinlänglich genau, um unserem Urtheile in jeder Hinsicht und in allen Einzelnheiten die gehörige Tragweite und Richtung zu geben. Das kann aber nicht uns zur Last gelegt werden; die Irrungen, welche sich etwa ereignen können, sind die Folgen der Dunkelheit, in welcher die Administrationen der Oeffentlichkeit gegenüber erscheinen. Es wäre daher sehr wünschenswerth, und auch bei dem eben stattfindenden Directionswechsel sehr passend, wenn man dem Publicum etwas Näheres über die Organisation des Operntheaters mittheilen wollte; z. B. in Bezug auf die Functionen und Attributionen des Herrn Cornet,

des Herrn Schober, der Herren Capellmeister u. s. w. Auch über die Absichten der neuen Direction für die nächste Zukunft wären nähere Aufschlüsse aus authentischer Quelle sehr willkommen. So lange die Direction es nicht für gut findet, sich mit der Wiener Musikwelt in nähere Verbindung zu setzen, so lange kann auch die Kritik die inneren Verhältnisse, welche in den theatralischen Angelegenheiten obwalten, nicht berücksichtigen. Sie hat dann blos das Geleistete zu betrachten und es mit dem, was man von einer in normalem Zustande befindlichen Bühne fordern darf, zu vergleichen. Diese Ansicht haben wir im ersten Bande der „Recensionen" dem Burgtheater gegenüber zu befolgen versucht, und gedenken sie auch dann nach Kräften zu bewahren, wenn wir einst Gelegenheit finden sollten, uns über die von der neuen Direction erzielten Resultate auszusprechen.

Ein längerer Zeitraum dürfte uns jedenfalls noch von dem Augenblicke trennen, wo diese Resultate sich jedem Auge kundgeben können; einstweilen sieht die gesammte Wiener Musikwelt, und darunter besonders die kleine Schaar echter Kunstfreunde, mit gespannter Aufmerksamkeit und reger Theilnahme auf die beginnende deutsche Saison. Möge diese Aufmerksamkeit lange anhalten, möge diese Theilnahme immer da, wo es Noth thut, ihren richtigen Ausdruck finden! Es muß bedacht werden, daß alles dauerhaft Gute nur mit der Zeit und bei angestrengtester Mitwirkung aller Bethei-

ligten ins Leben treten kann; daher ist es auch nur billig, sich besonders für den Anfang mit der nöthigen Geduld zu versehen, die Direction in jeder besseren Maßregel nach Kräften zu unterstützen, und namentlich den zu hoffenden Reprisen älterer Werke, deren ganz gelungene Aufführung vorerst weder zu erwarten noch zu verlangen ist, mit gebührender Pietät entgegen zu kommen. Wenn aber diese Nachsicht und Schonung in der Förderung des neuen Unternehmens, dieser feine Tact in der Aufnahme der besseren Bestrebungen, dem Publicum recht dringend empfohlen werden muß, so kann doch auch der Wunsch, Herr Cornet möge sich dieser Theilnahme würdig erweisen, nicht nachdrücklich genug ausgesprochen werden. Wir beanspruchen keine erstaunlichen, im ersten Augenblicke blendenden und auf die Dauer wirkungslosen Leistungen, und stimmen vollkommen mit Herrn Cornet überein, wenn er behauptet*): „Nicht durch Erbauung prachtvoller Theater, „durch Aufstocherung und Engagement notabeler „Kunstgäste, durch prahlende Verschwendung „großer Honorare an sie, nicht durch Erfin„dung neuer haarsträubender Theatergesetze „und Contracte, nicht durch Anstellung lobhu„delnder Leibrecensenten und einer dienstwil„ligen Claque, nicht durch Beschränkung des

*) Seite 147.

„Arbeitslohnes armer Theaterproletarier und „ökonomische Kleinigkeitskrämerei, dürften „sich unsere Theater heben.“ Allein wir dürfen wohl verlangen, daß ein künstlerischer Geist von nun an die Leistungen unseres Operntheaters belebe, daß die neue Leitung den Willen, die Fähigkeit und die Kraft zeige, dieses Institut allmälig zu dem ihm gebührenden Rang zu erheben, jede, auch die unscheinbarste Maßregel in diesem Sinne ausgeführt, wird uns hoch willkommen sein. Herr Cornet wird hoffentlich seine Aufgabe reiflich durchdacht haben, und die Verantwortlichkeit, der er sich unterzogen, inne geworden sein; es wird eine Zeit kommen, wo an Herrn Cornet die Frage ergehen wird: wie er seine Aufgabe gelöst habe? Der Zustand, in welchem sich die Opernbühne dann befinden wird, wird diese Frage beantworten; wir wünschen sehnlichst, im Interesse der Kunst, es möge diese Antwort für Jedermann gleich befriedigend lauten.

Italienische Oper.

So hoch die Nase reicht, da mag's wohl geh'n —
Was aber drüber ist, das können sie nicht seh'n.
Goethe.

Italien war es, von wo aus die Oper sich nach und nach in alle Länder verbreitete; Italien, dessen singbare Opern überall Eingang, dessen gutgeschulte Sänger überall Anerkennung fanden. Die Tonsetzer dieses Landes, von Cimarosa bis Donizetti, konnten, ihres Melodienreichthums wegen, mit ihren französischen und deutschen Zeitgenossen, obwohl ihnen diese an Charakteristik, Grazie und Gemüth so sehr überlegen waren, kühn in die Schranken treten; ebenso konnten die italienischen Sänger, bei allem Mangel an geistreicher, tiefeindringender Auffassungsgabe, den Deutschen und Franzosen im Opern- und Concertgesang den Rang ablaufen, ja sogar denselben in der eigentlichen Kunst des (verzierten oder getragenen) Gesanges als Muster dienen. Diese kunstgeschichtlichen Thatsachen waren es, welche der Gründung einer periodisch-wirkenden italienischen Oper in Paris, London, Petersburg, Wien u. s. w., eine unläugbare Berechtigung gegeben haben. Allein die zahllosen Verirrungen, denen diese Gattung Musik durch die zeitweilige Verflachung der Componisten und Sänger, wie durch die Leichtfertigkeit des Publicums unterworfen war, verwandelten gar oft das in seinem Ursprung wahrhaft künstlerische Un-

ternehmen in eine bloße Modethorheit. Die italienische Oper hat neben manchem wahren Vorzug doch auch zu allen Zeiten die gefährliche Gabe an sich gehabt, allen Leuten, die von der Musik nichts verstehen, zu gefallen; eine solche Musik, für welche man gar so gut schwärmen und vor Entzücken zerfließen kann, ohne die Denkkraft besonders anstrengen zu müssen, war begreiflicher Weise geeignet, ihre wärmsten Anhänger, einige national-enthusiastische oder freibilletbesitzende Galleriebesucher nicht mitgerechnet, in den Reihen der Logenabonnenten zu finden. Es ließe sich viel sagen über die Lächerlichkeiten, welche die übertriebene Vorliebe unserer eleganten Welt für die Italiener zu Tage gebracht hat; diese Vorliebe hat sich bei manchen bis zur fixen Idee gesteigert, nur ein Italiener könne gut singen, und dergleichen mehr. Und was ist nicht schon alles gethan worden, die Leute von dieser Idee abzubringen; wie viel schlechte Opern und schlechte Sänger wurden bei den maßlos gesteigerten Preisen dem Publicum aufgedrungen; nichts konnte die Enthusiasten auch nur einen Augenblick beirren, sie blieben steif und fest dabei, die italienische Oper sei der höchste Genuß auf Erden, sie bestanden ein wahres Märtyrthum für ihre Ueberzeugung. Wir verspüren keine Lust, uns mit der Schilderung dieser Kämpfe abzugeben; eben so wenig ist es unsere Absicht, auf die kunstgeschichtliche Begründung der italienischen Oper in Wien nochmals zurückzukommen, um näher darauf einzugehen. Wir betrachten sie als einen Luxusartikel im Kunstleben

der Residenz, und als solchen wollen wir sie auch beurtheilen.

Die Leitung der hiesigen italienischen Oper befindet sich seit vielen Jahren in den Händen des Herrn Bartolomeo Merelli. Die vielfachen Beziehungen dieses Herrn zu den italienischen Theaterunternehmungen erleichtern ihm wesentlich die Leitung der Engagements-Unterhandlungen und machen es ihm daher möglich, als Theateragent für die italienische Oper ersprießliche Dienste zu leisten. Wenn wir aber sagen sollten, welche Eigenschaften Herrn Merelli zur eigentlichen Theaterführung befähigen, so befänden wir uns in nicht geringer Verlegenheit. Wir verlieren dabei keineswegs die nicht eben sehr strengen Anforderungen, die wir an die italienische Oper zu stellen haben, aus dem Auge und denken dabei wahrlich an keine besonders ernstlich gemeinte, künstlerisch-consequente Richtung; allein man sollte doch meinen, die Abonnenten und das übrige Publicum hätten das Recht, für ihr theures Geld etwas im Ganzen Genügendes, im Einzelnen Hervorragendes zu beanspruchen und wie Don Giovanni zu rufen: „Già che spendo i miei danari, io mi voglio divertir!“ Was vermag jedoch Herr Merelli zur Unterhaltung des Publicums zu leisten? — Selbst seine Zusammenstellung des Personals ist äußerst ungleich und läßt gewöhnlich bedeutende Lücken offen. Welche Eigenschaften eines Impresario entwickelt er denn sonst? Versteht er es, die Opern gehörig zu wählen, zu besetzen, einzuüben? Weiß

er für die dreimonatliche Saison ein ordentliches Repertoir herzustellen, für unvorhergesehene Fälle zu sorgen, unerwartete Hindernisse zu beseitigen, das Publicum durch Abwechslung und künstlerisch-geordnete Vorstellungen anzuziehen und festzuhalten? Eine kurze Uebersicht dessen, was während der drei letzten Stagioni geleistet worden ist, wird am besten die Beantwortung dieser Fragen herbeiführen.

Nachdem die italienische Oper im Jahre 1848 eingestellt worden war, wurde sie, zur großen Freude ihrer Verehrer, am 1. April 1851 mit einer verunglückten Vorstellung der „Lucrezia" eröffnet; diese ungünstige Vorbedeutung schien in der That auf die ganze Saison einen nachtheiligen Einfluß auszuüben. Die drei neuen Opern: „Il Domino nero," von Rossi, — „Attila," von Verdi, — und „Emma," von Benoni, — welche sich gegenseitig an Flachheit und Nichtigkeit zu überbieten suchten, fanden sämmtlich ihr wohlverdientes Grab, trotzdem letztgenannte Oper von einer äußerst splendid organisirten Claque mit wahrhaft großartigen Beifallsbezeigungen aufgenommen wurde. Sonst kamen noch zur Aufführung. „Il Barbiere di Siviglia," von Rossini, „La Sonnambula," von Bellini, „Lucrezia Borgia," „Lucia di Lammermoor," „Don Pasquale," „L'Elisir d'Amore," „Maria di Rohan," von Donizetti, „Ernani," „Macbeth," „I due Foscari," von Verdi. Die Mehrzahl der darin beschäftigten Sänger wäre durch Stimmmangel oder Talentlosigkeit, oder auch durch Vereinigung dieser bei-

den negativen Qualitäten, allenfalls geeignet gewesen, eine in ihren Urtheilen nicht allzu strenge Provinzstadt, wohlverstanden bei mäßigen Preisen, mit einigen Vorstellungen zu erfreuen. Wir wollen der ausgesungenen Primadonnen, der einander ablösenden, und doch immer gleich distonirenden Tenore und Bässe nicht weiter gedenken, sondern blos von denjenigen Mitgliedern sprechen, welche theils durch ihr Talent und ihre Stimmmittel, theils durch den Vergleich mit ihren noch weniger begabten Collegen, zu einem Erfolge gelangten. Da ist vor allen Herr De Bassini, welcher durch die kluge Beherrschung seiner nicht ausgedehnten, aber ziemlich vollklingenden Stimme, und durch die edle Gestaltung, die er dem dramatischen Ausdrucke zu geben weiß, einen äußerst wohlthuenden Eindruck zurückläßt, und Herr Scalese, der treffliche Buffo, gleich vorzüglich im Spiele und in jener Singweise, welche die von ihm gegebenen Partien verlangen. Auch Fräulein Marray versteht es, mit ihrer dünnen Stimme, und trotz fühlbarem Mangel an dramatischem Gestaltungstalent, manchen angenehmen Effect zu erzielen; besonders hübsch ist ihr Triller, so wie alle diejenigen Passagen, welche ausgeführt werden können, ohne die Stimme zum Forciren zu verleiten. — Herr Fraschini ist im Besitze einer helltönenden, kraftvollen Stimme, sonst aber hat er keine der Eigenschaften aufzuweisen, welche den echten Gesangskünstler zieren. Seine Darstellung kann unmöglich auch nur den bescheidensten Erwartungen genügen,

sein Vortrag ist nur in äußerst seltenen Fällen natürlich, einfach und schön. Wenn allgemein bedauert wird, daß Herr Fraschini seine herrliche Stimme auf eine unschöne Weise forcirt, so ist damit noch nicht Alles gesagt. Heut zu Tage forcirt beinahe jeder Sänger, und besonders die Tenore; wer nicht von seinem Gesangslehrer bereits zum Schreien abgerichtet worden ist, der lernt es in den jetzigen Opern; wer es nicht dem zu erwartenden Applaus zu Liebe thut, der gebraucht es, in bedauernswerther Unwissenheit und Verblendung, um sein Gefühl dadurch auszudrücken; nur in letzterem Falle kann das Forciren der Stimme als nicht zu bewältigender Ausbruch der glühenden Leidenschaft entschuldigt werden. Herr Fraschini kann jedoch diese Entschuldigung nicht geltend machen, denn sein Gesang ist von eisiger Kälte durchdrungen, nichts verräth das Ueberströmen des inneren Gefühles, welches man doch bei solchem Kraftaufwande voraussetzen dürfte. Es ist möglich, daß die hier ausgesprochene Ansicht blos unseren individuellen Eindruck abspiegelt, allein wir gestehen, daß uns Herr Fraschini in seinen relativ-besten Leistungen niemals entzückt, begeistert, mit sich fortgerissen hat. Kraftstellen, welche ihm bei seinen kolossalen Stimmmitteln ganz besonders gelingen sollten, wie z. B. das bekannte „Maledetto“ in Lucia, erzielen bei weitem nicht die erwartete Wirkung, weil eben die innerliche Kälte durch keinen äußerlichen Kraftaufwand verdeckt werden kann. Wir erinnern zum bes-

seren Verständniß des eben Gesagten an Moriani, welcher, obwohl die Sterbescene der schönste Moment seiner Leistung war, doch gerade in dem bezeichneten Finale, ohne unschönes Forciren, eine Welt von Poesie vor unseren Augen entfaltete; wir erinnern an die vortreffliche Auffassung des Herrn Ander, welcher namentlich als Edgardo Herrn Fraschini weit überragt, weil bei diesem nur die physische Anstrengung bemerkbar wird, während uns bei jenem der glutbeseelte, leidenschaftliche Vortrag hinreißt. Das hiesige Publicum, und besonders die Kritik, sind jedenfalls schwer anzuklagen ob des Beifalls und der Lobeserhebungen, mit welchen Herr Fraschini gleich bei seinem ersten Erscheinen in Wien empfangen, und gerade in jenen Momenten, wo er sich von einer einfachen, natürlichen Singweise am meisten entfernte, am reichlichsten überschüttet wurde. Möchte man doch einsehen lernen, daß heut zu Tage die Gefahr bei weitem nicht so sehr in der Verkennung des Guten, sondern vielmehr in der Ueberschätzung des Mittelmäßigen liegt. Von der Wahrheit dieser Behauptung liefert außer Herrn Fraschini auch noch Herr Ferri, und der, wenn auch getheilte, doch noch immer als übertrieben zu betrachtende Beifall, den dieser Sänger hier findet, eine neuerliche Bestätigung. Die Kritik gefällt sich darin, den Gesang des Herrn Ferri als eine „unangenehme Manier" zu bezeichnen; in diesem Urtheile vermögen wir nichts weiter, als

eine leere, sinnlose Phrase zu erblicken. Wenn ein reich begabter Künstler, dessen Leistungen mit Recht die allgemeine Anerkennung erworben haben, aus Unbedachtsamkeit oder Gefallsucht kleinliche, stereotype Gewohnheiten annimmt, welche anfangs kaum beachtet, mit der Zeit aber immer auffallender, von den ausschließlichen Bewunderern des Künstlers als reizende Liebenswürdigkeiten oder unnachahmliche Nuancen gepriesen, von ruhigen Beurtheilern als bedauerliche Schwächen getadelt werden, — dann kann dieser Künstler der Manierirtheit beschuldigt werden. Wir gestehen nebenbei, daß sobald von Manier und Affectation die Rede ist, wir uns nicht enthalten können, an die norddeutschen Schauspieler und namentlich an den sonst trefflichen Emil Devrient zu denken. Um jedoch einen Sänger als Beispiel anzuführen, nennen wir den geistreichen Ronconi, der sich im Vortrage der Cantilenen eine seitdem von Vielen oft sehr ungeschickt nachgeahmte Manier angeeignet hatte, welche durch die glänzenden Vorzüge und den innern Gehalt seiner Gesammtleistungen reichlich aufgewogen wurde. Herr Ferri hingegen bietet uns, außer seinem Fleiße (und was nützt der in verderblicher Richtung strebende Fleiß?) keine jener Eigenschaften, welche geeignet wären, eine etwaige Manier entschuldigen zu lassen; vielmehr vereinigt er in seinem Vortrage die auffallendsten, unangenehmsten Mängel, welche je einem Sänger zur Last gelegt wurden, nämlich: eine unschöne Stimme, fortwährendes Tremoliren, öfteres Falschsingen, unnatürlich

forcirte Betonung, verbunden mit einer unbestimmten Aussprache und einem hart an's Parodistische streifenden Spiele. Gegen solche Leistungen, wie die des Herrn Ferri, nachsichtig sein, heißt jedes vernünftige Kunstprincip hintansetzen, und mit der Theaterkritik nach Gutdünken spielen. — Diese verunglückte Saison erhielt beinahe ihren einzigen Reiz durch Fanny Elßler, welche uns vor ihrem gänzlichen Scheiden von der Bühne noch einmal die hohe Vollendung ihres Tanzes bewundern, die hinreißende Wirkung ihres Spiels empfinden lassen wollte; ihre Leistungen übten auch jetzt noch, besonders was den mimischen Theil betrifft, den gewohnten Zauber aus, und ihre letzte Rolle, Gretchen im „Faust," übertraf in mancher Beziehung alles bis dahin von ihr Geleistete; Goethe's Worte in der Kerkerscene haben wir von keiner Schauspielerin so poetisch, wahr, ergreifend, und dabei so maßvoll sprechen gehört, wie sie Fanny Elßler auszudrücken verstand. Es war dies eine Leistung, welche mit den schönsten Darstellungen der Lind verglichen werden kann.

Die folgende Saison (1852) fiel bei weitem glücklicher aus, als die vorhergegangene, was zum Theile dem besseren Repertoir, zum Theile dem durchgreifenden Erfolg, den Frau Medori errang, zuzuschreiben ist. In dieser Sängerin begrüßten wir, nach langer Entbehrung, eine jener ursprünglichen Künstlernaturen, welche nebst dem Talente auch die reichlichsten Mittel besitzen, um ihre poetischen

Intentionen nach Wunsch zu verwirklichen. Von der Klangfülle, Kraft und Ausdauer ihrer Stimme mögen diejenigen sprechen, welche auf diese Eigenschaften einen ausschließlichen Werth legen. Wir wollen auf das reiche, gehaltvolle Talent aufmerksam machen, das der Künstlerin innewohnt, und ohne welches die herrlichste Stimme ein todtes Werkzeug bleibt, von Niemandem beachtet und geschätzt. Was uns in ihren Leistungen besonders anzieht, das ist der dramatisch-belebende Ausdruck, den sie ihnen aufprägt; ihre Darstellung ist immer so schwungvoll und lebendig, ihre Betonung so natürlich und leidenschaftlich, sie wirkt so unmittelbar frei aus dem Innern heraus, daß die Zuhörer beinahe durchgehends befriedigt, durch einzelne Glanzstellen förmlich entzückt werden. Daß Frau Medori das tiefe Gefühl, welches ihren Vortrag durchglüht, niemals durch das in früherer Zeit von den Italienern, jetzt aber von den Deutschen so sehr übertriebene und gemißbrauchte Ralentiren auszudrücken sucht, ist ein nicht hoch genug anzuschlagendes Verdienst, und zugleich eine der Hauptursachen, daß das Interesse, welches das Publicum, ohne sich davon Rechenschaft zu geben, an ihrem Gesange nimmt, immer rege bleibt. Nach dem Lobe, welches wir den großartigen Leistungen der Frau Medori um so freudiger zollen, weil uns so selten Gelegenheit wird, loben zu können, sei es uns auch erlaubt zu bemerken, daß ihre Coloratur nicht völlig so abgerundet, correct und beweglich ist, wie es zur vollendeten Ausführung

mancher Stellen, selbst in tragischen Partien, zu wünschen wäre. Andererseits liegt auch in der Kraft und Fülle ihrer Stimme die nicht zu übersehende Gefahr, einen übermäßigen Gebrauch davon zu machen, und es kann wohl nicht geläugnet werden, daß Frau Medori sich zuweilen dazu hinreißen läßt, daher auch dieser Künstlerin eine strengere Beherrschung ihres leidenschaftlichen Ausdrucks, eine stete Ueberwachung ihrer Mittel anzurathen wäre. — Außer Frau Medori waren dießmal noch engagirt: Fräulein Marray, die Herren Fraschini, De Bassini, Ferri und Scalese, welche wir bereits beurtheilt haben; wobei wir aber hinzufügen müssen, daß Erstere von der wohlthuenden Frische und der ohnehin nicht bedeutenden Kraft der Stimme merklich eingebüßt hatte. Ferner wurden noch engagirt: Herr Graziani, durch seine angenehme Stimme und seinen natürlichen Vortrag bemerkenswerth; aus Mangel an Geläufigkeit konnte er als Almaviva nicht ansprechen, hingegen war seine Leistung als Herzog in „Rigoletto" eine ganz vorzügliche; Herr Boucardè, welcher nach zweimaligem Auftreten einer Heiserkeit wegen nicht mehr an den Vorstellungen dieser Saison theilnehmen konnte; Fräulein Albertini, deren Stimme, Coloratur und Routine sie befähigt hätten Genügendes zu leisten, wenn diese Eigenschaften nicht vor der gezwungenen Singweise, der falschen Betonung, der mühsamen Aussprache, dem steten Biegen und Winden ihres ganzen Körpers verschwunden wären und die Darstellungen dieser Sängerin zu einer peini-

genden Aufgabe für sie und ihre Hörer umgestaltet hätten; Fräulein Demeric, Altistin, Herr Reina, Bariton, beide in jeder Hinsicht ziemlich unbedeutend; und Herr Mitrowich, mit einer Mark und Bein durchdringenden Baßstimme und einem unwiderstehlichen Hang zum Distoniren. — Von den drei neuen Opern, welche aufgeführt wurden, waren zwei von Verdi; eine derselben, „Luisa Miller," enthält eine hübsche Tenorromance und ein ziemlich originelles Quartett, leidet aber sonst an den gewöhnlichen Schwächen dieses Componisten, Ideenmangel, Anhäufung der sonderbarsten, unpassendsten Effectmittel u. s. w. Werthvoller als diese, ja sogar als alles bis jetzt von Verdi Producirte, ist sein „Rigoletto;" auch hier ist zwar die Instrumentirung mehr gesucht und geziert, als wahrhaft originell zu nennen, und hie und da macht es der Componist dem Dichter nach, und steigert seinen tragischen Ausdruck bis zum rein Parodistischen; indeß ist doch in der ganzen Oper das unzweifelhafte, wenn auch oft erfolglose Streben, sich einer besseren Richtung anzuschließen, bemerkbar, und nebst einigen zündenden Effectstellen sogar mancher Nummer, wie z. B. der ersten Romance des Herzogs, Grazie und charakteristische Färbung nicht abzusprechen. Der Erfolg dieser Oper ist übrigens um so ehrenvoller für den Componisten, als zwei Hauptrollen (Rigoletto und Gilda) durch die Sänger keineswegs zur Geltung gebracht wurden. Namentlich ist nicht anzunehmen, daß unser Publicum aus der Darstellung des Herrn Ferri die dramatische

Wirkung, welche sich mit der Titelrolle erzielen läßt, begriffen habe. Die dritte neue Oper: „Il Marito e l'Amante," von Ricci, eigens für Wien componirt, ist so leer, seicht, werthlos, als man es von diesem Tonsetzer erwarten konnte, wurde jedoch, der lebendigen Darstellung wegen, mit Beifall aufgenommen. Die übrigen während dieser Saison aufgeführten Opern waren: „Don Giovanni," von Mozart, „Il Barbiere di Seviglia," von Rossini, „Norma," „I Puritani," von Bellini, „Lucia di Lammermoor," „Lucrezia Borgia," „Don Pasquale," „Linda di Chamounix," „Maria di Rohan," von Donizetti, „Ernani," „Macbeth," von Verdi.

Von allen diesen mehr oder minder gelungenen Aufführungen ist jene des „Don Giovanni" (zum ersten Male in italienischer Sprache) als ein bedeutungsvolles Ereigniß in der hiesigen Musikwelt zu betrachten und hervorzuheben. Das bloße Factum dieser Aufführung beweist eine theilweise Aenderung in dem Zustande der hiesigen italienischen Oper, welche mit diesem wichtigen Schritte ihre bisher eingehaltene Bahn der streng nationalen Beschränkung verließ und dadurch anzuerkennen schien, daß ihr bisheriges Repertoir jetzt nicht mehr ausreiche, und daß sie berufen sei, das Streben nach vollendeten Leistungen in der Gesangskunst mit dem Vorführen besserer Opern zu vereinigen. Der glänzendste Erfolg krönte diesen Versuch, denn das Mozart'sche Werk wurde von den Italienern mit einer

Meisterschaft gegeben, welche in den deutschen Darstellungen desselben seit Jahren vermißt wurde, ein Resultat, welches nur der beschränkteste, kleinlichste Localenthusiasmus verkennen kann. Es ist möglich, daß gerade „Don Juan" diejenige deutsche Oper sei, welche sich am besten für italienische Sänger eignet; auch hat wohl die Benützung der ursprünglich bestimmten fließenden Recitative statt der holperigten Prosa, ferner das tüchtige Nachstudiren der Oper, welches Herrn Esser alle Ehre macht, *) nicht wenig zum Erfolge beigetragen; das größte Verdienst dabei kommt jedoch unstreitig den Sängern zu, welche sich mit einem nicht genug zu lobenden Eifer dieser für sie ungewohnten Aufgabe unterzogen und sich auf so ehrenvolle Weise derselben entledigten. Wenn wir die fleißige, aber ungenügende Darstellung der Elvira ausnehmen, so müssen wir gestehen, daß durch die ausgezeichneten Leistungen der Damen Medori und Marray und des Herrn De Bassini, wie durch die in allen Theilen genügende Mitwirkung der Herren Scalese, Graziani, Mitrowich und Carbonel ein herrliches Ensemble hergestellt wurde, aus welchem, nach unserer Meinung, Herr

*) Herr Esser hatte die Oper einstudirt, wurde jedoch durch eine Unpäßlichkeit verhindert, sie selbst zu dirigiren, daher Herr Proch seine Stelle vertrat. Durch die Bemühungen dieser beiden Herren, und namentlich des Erstgenannten, wurde eine Präcision und Raschheit in der ganzen Vorstellung erzielt, die unter Herrn Reuling's Leitung vermißt worden war.

De Bassini besonders hervorragte. Seine Auffassung und Durchführung des „Don Giovanni" war so voll Adel, Klarheit und Mäßigung, er wußte diesem Charakter in der letzten Scene mit dem Gouverneur eine so imponirende, wahrhaft tragische Größe zu verleihen, daß wir nicht anstehen, diese Leistung als eine der vorzüglichsten im Gebiete des Musikalisch-Dramatischen zu bezeichnen.

Aus dem Gesagten ist leicht zu entnehmen, und die Erinnerung der Theaterbesucher wird es bestätigen helfen, daß die italienische Saison des vorigen Jahres mit Ausnahme des Ballets, welches durch eine unbedeutende erste Tänzerin und die ärmliche Ausstattung äußerst schwach vertreten war, sehr erfreuliche, hin und wieder sogar glänzende Leistungen aufzuweisen hatte. Nach diesem Ergebnisse und nach den Verheißungen, welche für die nachfolgende Saison (1853) gemacht wurden, durfte man hoffen, ja mit Wahrscheinlichkeit erwarten, daß dieselbe eben so gut wie die vorhergegangene ausfallen würde. Das war jedoch keineswegs der Fall. Am Ende der Saison lautet das beinahe einstimmige Urtheil des Publicums und der Kritik entschieden mißbilligend über das unverantwortliche Verfahren der Direction. Der kärgliche Besuch des Operntheaters während der drei Monate, die Worte der strengsten Rüge in sämmtlichen Zeitungen, und die nicht minder energischen Aeußerungen des Publicums selbst während der Aufführungen des „Guglielmo Tell," der „l'Italiana in Algeri" u. s. w. waren für die Direction eine dreifache derbe Lection, deren Ausdruck wir

aus vollster Ueberzeugung beistimmen; denn es kann nicht oft und eindringlich genug wiederholt werden, wie ungenügend die Leistungen der diesjährigen italienischen Oper gewesen seien. Der einzige Nutzen, der sich dabei herausgestellt, besteht darin, daß die völlige Unzulänglichkeit des Herrn Directors für den ihm anvertrauten Posten nun für Jedermann klar am Tage liegt, indem Herr Merelli mit den bedeutenden Mitteln, welche ihm zu Gebote standen, nichts Genügendes zu Stande bringen konnte. Wir wollen keinen Entschuldigungsgrund außer Acht lassen. Der erste Fehler, welcher darin bestand, daß man die Saison Anfang März beginnen ließ, kann Herrn Merelli nicht zugeschrieben werden; diese Maßregel war die Folge eines von Vielen, namentlich Abonnenten, längst ausgesprochenen Wunsches, dessen Ausführung jedoch an den gewöhnlich bis Ostern dauernden contractlichen Verpflichtungen der Künstler ersten Ranges scheitern mußte. Soll aber um dieses Irrthums willen das Publicum büßen? Oder ist es vielleicht ganz in der Ordnung, daß der günstigste Monat der deutschen Oper dadurch verloren ging und daß man acht Zwanziger für einen Sperrsitz zahlen mußte, um die „Semiramide," „Paolina e Poliuto" u. s. w. zu sehen, aufgeführt von Sängern zweiten und dritten Ranges, welche Jeder in Italien um einen Zwanziger hören kann? Zugegeben, daß die Feststellung des Preises nicht mehr von Herrn Merelli abhänge — da er, so viel

wir aus dem mystischen Dunkel, in welchem diese Bühne seit Jahren eingehüllt ist, entnehmen können, von gegenwärtiger Saison an nicht mehr als Pächter, sondern als besoldeter Director der italienischen Oper, ohne Einfluß auf die ökonomischen Verhältnisse der Leitung, fungirt, — so ist doch nichtsdestoweniger das gleichzeitige Vorhandensein zweier Uebelstände, nämlich der übermäßig hohen Preise und der ungenügenden Leistungen eine bedauerliche, aber unbestrittene Thatsache. Dieses Urtheil wird aber nicht allein durch die unglücklichen Vorstellungen im ersten Monate der Saison hervorgerufen, sondern durch das Ergebniß der dreimonatlichen Gesammtleistungen bestärkt. Zwischen den vorhandenen Kräften einerseits und der Wahl und Besetzung der Opern andererseits bestand oft ein so unbegreiflicher Widerspruch, wie überhaupt in dem ganzen Verfahren eine solche Unsicherheit und Verwirrung, als ob die Leitung der italienischen Oper dem Zufalle überlassen worden wäre. Selbst das Ballet, welches doch durch die Mitwirkung zweier berühmter Tänzerinnen erneuten Glanz erhalten sollte, war ziemlich matt. Das Publicum war noch zu sehr geblendet durch die jugendliche Anmuth des Fräulein M. Taglioni und die kurz vorher angestaunte Ausstattungspracht, um dem classisch-einfachen Tanze und der vollkommenen Grazie der Frau Cerrito volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Noch weniger konnte Frau Grisi ansprechen. Diese Tänzerin hat sich einen allgemeinen und gewiß wohlverdienten Ruf gegründet, allein

sie besitzt doch nicht jene hervorragenden Eigenschaften, welche bei der früher Genannten den Mangel an Jugendfrische ersetzen. Als ein nicht gewöhnliches Talent macht sich Fräulein Pochini bemerkbar, welche in den zwei Jahren bedeutende Fortschritte gemacht hat und gewiß bald gut genug tanzen wird, um — hier nicht mehr engagirt zu werden. Wenn das Ballet, wie wir gesehen, auch diesmal keine besondere Aufmerksamkeit erregte, so ging es doch seinen ordentlichen Gang wie immer fort; anders war es mit der Oper, der wir uns nun wieder zuwenden, um unser Urtheil durch einige nähere Betrachtungen, auch denjenigen gegenüber, welche nicht in das allgemeine Verdammungsurtheil einstimmen, zu rechtfertigen. Sehen wir zuerst, über welche Kräfte Herr Merelli zu verfügen hatte. Vom vorigen Jahre bekannt waren: Frau Medori, die Herren De Bassini und Scalese, welche gleich tüchtig zurückkehrten, wie sie uns verlassen hatten; Fräulein Marray, welche während ihres Aufenthaltes in Petersburg durch die sonderbare Manie, anstrengende und ihrer Persönlichkeit allzu widersprechende Partien zu singen, ihre ohnehin schon so schwache Stimme bis zu einem kaum mehr hinreichenden Minimum geschwächt hat; Fräulein Demeric, deren mittelmäßiger Vortrag durch ein routinirtes, aber affectirtes Spiel nicht verdeckt werden kann, daher wir uns manches ihr zu Theil gewordene Lob nicht recht erklären können; Herr Fraschini, bei dem die üblen Folgen seiner Singweise sich bereits eingestellt haben; von einem geregelten Vor-

trage ist bei diesem Sänger ohnehin niemals die Rede gewesen, sondern nur von dem gewaltsamen Herausstoßen einzelner hohen Töne; dieses macht ihm einen übermäßigen Odemverbrauch zur Nothwendigkeit, wodurch jede Melodie zerrissen wird; Herr Ferri, dessen gellende Stimme seit vorigem Jahre zum größten Leidwesen aller im normalen Zustande befindlichen Ohren noch bedeutend kräftiger geworden ist; und Herr Mitrowich, dessen übertriebene Darstellung des Basilio sammt dem gänzlich verfehlten Vortrag der Calunnia-Arie wir rügen müssen. Außer den Genannten waren noch folgende Sänger und Sängerinnen engagirt: die Damen Fodor-Mainville, Olivi-Betturi (Soprane), Bertrand (Altistin), die Herren Guasco, Mazzoleni (*), Bozetti (Tenore), Everardi (Bariton), Bouchè (Baß) und für zweite Partien die Damen Everardi und Pozzi und die Herren Carbonel und Demi, von welchen wir nur Herrn Everardi lobend hervorheben können; es ist dies ein junger Mann, der zwar noch viel Unerfahrenheit in Spiel und Vortrag verräth, aber durch die Elasticität seiner Stimme und die entschiedene Hinneigung zu einem natürlichen Gesangsausdrucke die besten Hoffnungen erregt. Herrn Guasco, der statt des mit Recht beliebten und als Herzog in „Rigoletto" unersetzt gebliebenen Gra-

*) Dieser als Primo Tenore angezeigte Sänger kam nicht einmal zu einem ordentlichen Debut, was als eine Eigenthümlichkeit der Directionsführung des Herrn Merelli nicht unerwähnt bleiben kann.

ziani engagirt wurde, wollen wir aus dankbarer Erinnerung an seine ehemaligen Leistungen die jetzigen nachsehen. Herr Mirate, der später als Ersatz für Herrn Guasco herberufen wurde, genügte theilweise. Obwohl das eben hergezählte Personal jedenfalls mehr durch die große Anzahl, als durch die künstlerische Bedeutung der Sänger glänzte, so konnte dennoch durch eine sorgsame Auswahl und Besetzung der aufzuführenden Opern und durch kluge Benützung der im vergangenen Jahre errungenen Erfolge manches Befriedigende geleistet werden. Ein Blick auf das diesjährige Repertoir mit der Angabe, wie oft jede Oper aufgeführt wurde, wird uns zeigen, wie sehr man dies versäumt hat. An 55 Abenden wurden folgende Opern gegeben: „Rigoletto“ (10 Mal). — „Semiramide,“ „Il Barbiere di Seviglia“ (6 Mal). — „Il Marito e l'Amante“ (4 Mal). — „Norma,“ „Linda,“ „Don Pasquale,“ „Lucia,“ „Lucrezia,“ „Paolina e Poliuto,“ „I Lombardi“ (3 Mal). — „Il Paniere d'Amore,“ „Ernani“ (2 Mal). — „Maria di Rohan,“ „Guglielmo Tell,“ „L'Italiana in Algieri,“ „Don Giovanni“ (1 Mal). — Schon allein durch diese Repertoireintheilung und die verfehlte Besetzung so vieler Opern ist das Verdammungsurtheil des Publicums gerechtfertigt. Herr Merelli hat das seltene Glück, eine in leidenschaftlich-heroischen Partien ausgezeichnete Sängerin unter seinen Mitgliedern zu zählen, und er beschäftigt sie in Opern wie „Don Pasquale, „Linda,“ „Il Marito e l'Amante,“ „Il Paniere d'Amore,“ zum Nachtheile

des Publicums und der Künstlerin selbst, welche ihr schönes Talent und ihre herrlichen Mittel an Aufgaben verschwendet, welchen sie in mancher Hinsicht nicht gerecht werden kann, und durch deren ungenügende Lösung sie sich die Gunst des Publicums verscherzt! Herr Merelli läßt nur eine neue Oper aufführen, und weil nun im vorigen Jahre die Oper des Herrn Ricci durch die Bemühungen der Sänger, trotz der verkehrten Besetzung, allzu nachsichtig aufgenommen worden war, sollte dieses Experiment heuer wiederholt werden! Die üblen Folgen desselben sind natürlich nicht ausgeblieben: eine in vielfachen Bearbeitungen bekannte einactige französische Operette wurde von einem Herrn Rossi übersetzt und mit allerlei Zuthaten (deren eine aus dem Texte der „Jahreszeiten“ entlehnt ist) zu einer dreiactigen Oper erweitert; dazu schrieb Herr Ricci eine Musik, wie vielleicht Herr Ricci selbst noch keine schlechtere geschrieben hat, und diese komische Oper wurde abermals der Frau Medori und den Herren Fraschini und De Bassini anvertraut!! Herr Merelli weiß, wie sehr der „Don Giovanni“ im vorigen Jahre angesprochen hat, allein er denkt nicht daran, dergleichen Versuche, etwa mit Mozart's „Nozze di Figaro,“ Cimarosa's „Matrimonio segreto“ u. s. w. anzustellen? er denkt nicht daran, daß man mit Rossini'schen Opern behutsam umgehen, manchen gar nicht, andere nur bei vorzüglicher Besetzung geben müsse; er denkt nicht daran, daß Mercadante's gehaltvollere Werke („Bravo,“ „Giuramento“

u. s. w.) vom Publicum gewiß gut aufgenommen würden. Welche Opern gibt uns Herr Merelli neben der einzigen neuen? die ganz veraltete „Semiramide" und die halb ververaltete „Italiana," beide schlecht besetzt — die „Martiri" und die „Lombardi," welche beide schon vor Jahren mißfallen hatten, beide abermals theilweise schlecht besetzt — „Guglielmo Tell," welche Oper sich gar nicht für italienische Sänger eignet, deren Hauptrolle (Arnold) bei dem Zustande des Personals gar nicht besetzt werden konnte, welche daher nach der einmaligen mißlungenen Aufführung *) bei Seite gelegt werden mußte, und endlich, um seinem Verfahren die Krone aufzusetzen, wartet Herr Merelli mit der allgemein ersehnten Reprise des „Don Giovanni" bis zum 31. Mai, dem letzten Tag der heurigen Saison, was, wie zu erwarten stand, eine überstürzte Vorstellung zur Folge hatte! —

Wem nach solchen Vorgängen die Augen nicht aufgehen, den können wir nur beneiden, oder vielmehr bedauern. Daß von den versprochenen 50 Opernvorstellungen im Abonnement zwei fehlten, wie nicht minder, daß seit jeher, während der italienischen Oper, wahrscheinlich aus besonderer Aufmerksamkeit für die Abonnenten, die anziehendsten Opern- und Balletvorstellungen bei aufgehobenem Abon-

*) Wir müssen daran erinnern, daß die energische, von wahrer Begeisterung durchdrungene Leistung des trefflichen De Bassini, in diesen Tadel begreiflicher Weise nicht mitbegriffen ist.

nement gegeben werden, wie z. B. in der dießjährigen Saison die ersten Vorstellungen der „Vivandieria" und der „Gazelda," die erste Reprise des „Ernani" und die einzige Vorstellung der „Maria di Rohan" und des „Don Giovanni," durch welche Thatsachen der Abonnementsvertrag zwar nicht formell, doch aber factisch verletzt wird, dies sind Streitfragen, welche die Abonnenten mit der Direction abmachen mögen, uns genügt es, wiederholt darauf hinzuweisen, wie die Wünsche und Ansprüche des gesammten Publicums an die italienische Oper mißachtet werden und wie dringend nothwendig es sei, eine bessere Direction anzustellen, welche es vermöchte, die geforderten Eintrittspreise mit den gebotenen Aufführungen in Einklang zu bringen.

Musikzustände.

Sie wundern sich, daß sie frieren,
Und heizen mit ihren Zimmerthüren.
B . . . .

Einleitung.

Es ist seit jeher vielfach wiederholt worden, daß Wien ein trefflicher Boden sei für jedes auf Musik Bezug habende Unternehmen, und in der That, die warme Empfänglichkeit des hiesigen Publicums für musikalische Productionen aller Art; die unberechenbare Anzahl derer, welche singen, Clavier oder irgend ein anderes Instrument spielen, oder sich im Allgemeinen mit Musik beschäftigen; der zahlreiche Zuspruch, dessen sich jedes glänzende oder gehaltvolle Concert zu erfreuen hat: dies alles bestätigt gewissermaßen die Wahrheit obiger Behauptung. Wenn man hingegen auf das zurückblickt, was Wien in musikalischer Hinsicht seit Jahren geleistet hat, so muß man gestehen, daß das Ergebniß dieser Betrachtungen zu dem vielgepriesenen Kunstsinn und Geschmack, zu der oft gerühmten Empfänglichkeit und Leistungsfähigkeit des hiesigen Publicums in gar sonderbaren Verhältnissen stehe. Alles was in

diesem Bereiche Gelungenes zu Stande gebracht wurde, trug den Charakter des Vorübergehenden; keine auf vernünftige, kunstfördernde Grundsätze gestützte musikalische Unternehmung konnte sich Bahn brechen und besaß Lebensfähigkeit genug, um den Widerstand zu besiegen, der sich jeder Neuerung entgegenstellt; der frühere Musikverein, thatsächlich der einzige Vertreter der musikalischen Interessen Wiens, hat während der ganzen Dauer seines kümmerlichen Daseins so viel wie nichts geleistet. Der Unterschied, welcher zwischen der Empfänglichkeit für Musik und dem in dieser Kunst Geleisteten herrscht, ist bemerkenswerth und dürfte vielleicht zur Erklärung beitragen, warum auch in den verschiedenen Beurtheilungen der hiesigen Musikzustände oft ein bedeutender Widerspruch sich kundgibt. Der eine betrachtet das Wiener Publicum wie es sich willig und freudig dem Reize des musikalischen Genusses überläßt, wie es nicht nur, wie jede Menge, das Leichtfertig-Heitere, Verderblich-Glänzende, sondern auch das Ernste, Gehaltvolle, wenn es ihm nur auf geschickte Art geboten wird, mit vollem Bewußtsein aufzufassen fähig ist; er nennt dieses Publicum das musikalischeste der Welt, und erinnert nicht ohne Stolz daran, daß die Werke der größten Meister, Haydn, Mozart, Beethoven, von Wien ausgegangen sind. Ein Anderer dagegen sieht nur die mißlungenen Versuche, die getäuschten Hoffnungen, die zu Grunde gegangenen Unternehmungen; er zählt uns alle Fehler, Irrthümer, alle Thorheiten, Flachheiten und Uebertreibungen des Publicums vor,

bemerkt, daß gerade hier zu Zeiten auf so leichtsinnige und verkehrte Weise mit der Tonkunst umgegangen wurde, wie vielleicht in keiner andern Stadt, und erinnert nicht ohne tiefe Betrübniß daran, daß Mozart und Beethoven und vor und nach ihnen viele geringere und doch hoffnungsvolle Talente in Wien und durch Wien verkümmert oder verdorben sind. Wir glauben zwischen diesen in ihrer Ausdrucksweise oft übertriebenen Vorwürfen und jenen nicht so ganz verdienten Lobeserhebungen den rechten Mittelweg bereits angedeutet zu haben, wenn wir dem Publicum im Allgemeinen eine warme Empfänglichkeit für Musik zuerkannten, das bis jetzt Geleistete aber mit wenigen Ausnahmen als verfehlt bezeichneten. Der Boden mag noch so fruchtbar sein, er wird dennoch keine guten Früchte tragen, wenn er nicht gehörig bebaut wird. Wenn man in einer Stadt wie Wien das in irgend einem Kunstzweige Geleistete beurtheilen will, so kommt das größere Publicum nicht so sehr in Betracht, denn diese Masse, deren Theilnahme die Kunst doch so sehr bedarf, bleibt immer mehr oder minder abhängig von gewissen leitenden Gewalten, welche ihren Einfluß auf sie mit mehr oder minder Recht, mit mehr oder minder Geschick ausüben. Darunter verstehen wir die an der Spitze der verschiedenen musikalischen Vereine stehenden Personen, die Gesangs- und Musiklehrer, die ausübenden Musiker, die Kritiker und die Intelligenteren im Publicum. Diese fünf Kategorien können sich in die Schuld theilen, durch jahrelange Vernachlässigung oder verkehrte Auf-

fassung ihres Berufs den Geschmack des Publicums und den musikalischen Ruf dieser Stadt untergraben zu haben, — die erste und zweite durch ihre Unfähigkeit, die dritte durch Mangel an Kunsteifer, die vierte durch Befangenheit oder Urtheilslosigkeit, die fünfte endlich durch Unkenntniß ihres Berufes oder durch zaudernde Lauheit in der Erfüllung desselben. So begegnen wir im Gebiete der Wiener Musikwelt denselben traurigen Erscheinungen, welche wir schon in unserer Beurtheilung der Opernverhältnisse zu rügen Gelegenheit fanden. Ueberall dieselbe Unwissenheit, Nachlässigkeit, Parteilichkeit, wenn es zu handeln gilt, und der prahlende Stolz, das lächerliche Selbstlob in den Aeußerungen. Dazu kommt noch der Nachtheil, den die herrschende Vereinzelung und Zersplitterung der musikalischen Kräfte nothwendigerweise erzeugen muß; nirgends ist das verderbliche Coteriewesen so mächtig und fest eingewurzelt, als hier. Die Uebersicht der einzelnen Musikinstitute Wiens wird uns hinreichende Gelegenheit bieten, diese Coulissengeheimnisse der hiesigen Musikwelt, in die wir ohnehin nicht näher einzugehen wünschen, im Vorbeigehen zu berühren. Wir beginnen diese Uebersicht mit unseren beiden Conservatorien.

Musikverein und Akademie der Tonkunst.

Der Wiener Musikverein (Gesellschaft der Musikfreunde) wurde 1812 gegründet, das damit verbundene Conservato-

rium 1817 eröffnet und 1848 sistirt. Es dürfte kaum nöthig sein, daran zu erinnern, daß dieser in wohlmeinender Absicht gestiftete Verein seiner Aufgabe in keinem Sinne genügt hat, indem weder zur Bildung tüchtiger Musiker und Sänger, noch zur Förderung guter Musik etwas gethan, sondern vielmehr die Ansprüche des Publicums, der Vortheil der Kunst, so wie der des Vereines selbst, auf unverantwortliche Art vernachlässigt wurden. Wenn die Thätigkeit des Vereines (wenn man eine dreißigjährige Lethargie so nennen darf) auch nicht in Folge der Zeitereignisse sistirt worden wäre, derselbe hätte gar bald durch die Mängel seiner innern Organisation zu Grunde gehen und einer einsichtsvolleren, lebendigeren Kunstanschauung weichen müssen. Es sind dies längst anerkannte Thatsachen, über welche die Acten bereits geschlossen sind; wenn wir derselben hie und da erwähnen, so geschieht es blos, um in Erinnerung zu bringen, wie viel den einflußreichen, leitenden Individualitäten und Körperschaften der jetzigen Musikwelt zu thun bleibt, um alles Versäumte nachholen, alles Zerrüttete wieder aufrichten, alles muthwillig oder unbedachtsam Zerstörte, so gut es geht, ersetzen zu können.

Einige Zeit blieb Wien ohne Conservatorium; plötzlich besaß es deren zwei: die Gründung der Akademie der Tonkunst fällt nämlich ungefähr auf denselben Zeitpunct, als die Wiederherstellung des früheren Musikvereines. Wir glauben dem Leser mit einigen Worten die Geschichte der Entstehung dieser beiden Institute ins Gedächtniß zurückrufen zu müssen. Das frü-

here Conservatorium war aufgelöst; die Gesellschaft der Musikfreunde gab kein Lebenszeichen von sich, und von der Zeit ihres Wirkens war nichts übrig geblieben, als ein namhaftes Deficit und der als architektonisches Denkmal des Wiener Kunstgeschmacks allerdings äußerst merkwürdige Saal, mit der Bibliothek u. s. w. Nichts ließ vermuthen, daß von dieser Seite etwas geschehen werde, um den früheren Musikverein wiederherzustellen: da entschlossen sich mehrere sehr ehrenwerthe, aber in der musikalischen Welt nicht eben sehr bekannte Männer, die immer fühlbarer werdende Lücke durch Errichtung eines neuen Conservatoriums auszufüllen. Sie unternahmen dieß ohne andere Hilfsmittel, als die, welche sie von der Theilnahme des Publicums erwarten durften, ohne andere Aussicht auf Erfolg, als die Meinung, daß die Gesellschaft der Musikfreunde als aufgelöst zu betrachten sei. So entstand die Akademie der Tonkunst, welche denn auch von den meisten an den künstlerischen Verhältnissen Wiens nur als Zuschauer betheiligten Musikfreunden mit aufrichtiger Freude begrüßt wurde, und ihre Laufbahn unter bescheidenen, aber für die Zukunft nicht hoffnungslosen Aussichten begann. Allein kaum war dies geschehen, da erwachte plötzlich die verschollene Gesellschaft der Musikfreunde zu neuem Leben. Ein Kreis ebenfalls sehr ehrenwerther, aber in der Kunstwelt ebenfalls wenig bekannter Männer vereinigte sich in der löblichen, wenn auch etwas spät zur Reife gelangten Absicht, den ehemaligen Musikverein sammt Conservatorium in ganz neuer Organisation wiederherzustellen.

Augenscheinlich begünstigt durch den Besitz der einem solchen Institute nöthigen Materiale, durch die Bereitwilligkeit der meisten Professoren, durch die Theilnahme des Publicums, welches diesen Bestrebungen mehr Haltbarkeit und Dauer zuzutrauen schien, als jenem des neuentstandenen Institutes, gelang es der reorganisirten Gesellschaft der Musikfreunde, die Akademie der Tonkunst in gewisser Beziehung zu überflügeln, was allerdings an sich noch keinen entscheidenden Beweis von der Lebensfähigkeit der Gesellschaft abgeben kann.

Der Beurtheilung beider Anstalten müssen wir die Bemerkung voranschicken, daß die gleichzeitige Entstehung derselben uns in jeder Hinsicht höchst bedauerlich erscheint. Zwei Privatgesellschaften mit gleicher Berechtigung in's Leben gerufen, auf gleicher Basis beruhend, beide von der Theilnahme des Publicums abhängig, müssen bei den beschränkten Verhältnissen dieser Stadt um die Alleinherrschaft streiten, also miteinander concurriren. — Jede Concurrenz in Sachen der Kunst ist jedoch gefährlich für diese und endet ohnehin immer mit dem Ruine des einen oder des andern Concurrenten.

Leider wird allem Anscheine nach das Schicksal der Akademie der Tonkunst über kurz oder lang die Wahrheit unserer Behauptung bestätigen. In der That sehen wir uns genöthigt, diesem mit so gegründeten Hoffnungen und erfreulichen Aussichten begonnenen Unternehmen die Wahrscheinlichkeit eines dauernden Erfolges abzusprechen. Wir wollen nicht an die

anfangs gemachten überaus glänzenden Verheißungen erinnern, deren Erfüllung man im vorhinein für ein in so beschränkten Verhältnissen errichtetes Institut als äußerst schwierig bezeichnen konnte; eine vielfach wiederholte Erfahrung lehrt uns, daß seit jeher die großsprecherischen Programme bestimmt scheinen, großartige Leistungen zu ersetzen. Wir begnügen uns mit den einfachen, aber höchst wichtigen Fragen: Hat die Akademie der Tonkunst die Tonkunst im Allgemeinen zu fördern gesucht? Ist durch diese Anstalt der Grundstein zu einer gründlichen musikalischen Bildung der ihr anvertrauten Schüler gelegt worden? Diese zwei Fragen umfassen in ihrer ganzen Ausdehnung die Aufgabe, deren Lösung von jeder Musikanstalt, von jedem Conservatorium zu gewärtigen ist. Um sie beantworten zu können, ist es nöthig, die Leistungen des Instituts im Lehrfache und in den periodischen Productionen zu überblicken. Das Programm der letzteren erhält schon durch die systematische oder nothgedrungene Hinweglassung aller orchestralen Aufführungen eine ziemlich matte Färbung und gleicht überdieß durch die Vorführung mancher nicht genügend vorbereiteten Probeleistung mehr einer Reihe planlos zusammengestellter Concertpiecen, als der ernsten, würdigen, wahrhaft künstlerischen Production eines Musikinstitutes. Die Wahl und exacte Ausführung (unter der Leitung des Herrn Gustav Barth) einiger Vocalchöre älterer Meister ist das Einzige, was wir mit gutem Gewissen lobend erwähnen kön-

nen. Darin allein wird jedoch Niemand eine Lösung der Aufgabe erblicken, welche die Akademie sich gestellt zu haben meinte. Was die Leistungen derselben als Conservatorium betrifft, so ist zwar entschuldigend anzuführen, daß die verhältnißmäßig kurze Zeit, welche seit der Gründung dieser Anstalt verflossen ist, es noch nicht erlaubt, entscheidende Resultate in dieser Richtung zu gewärtigen; allein sowohl die bisherigen Leistungen der Schüler, wenn wir auch an dieselben keinen sehr großen Maßstab anlegen wollen, als auch die Wahl der meisten Professoren flößen uns für die Zukunft keine besonders erfreulichen Hoffnungen ein. Hauptsächlich ist dies in Bezug auf Herrn Gentiluomo der Fall. Die hohe Wichtigkeit der Gesangsstudien und die beklagenswerthe Sorglosigkeit, mit welcher man diesen Theil der musikalischen Bildung verkümmern läßt, verlangen dringend, daß nur wahrhaft fähige Gesangslehrer zur Erfüllung dieser Aufgabe berufen werden. Ein fähiger Gesangslehrer aber ist in unseren Augen nur der, dessen musikalische Kenntnisse in technischer wie in ästhetischer Beziehung hinreichend sind, um die Stimme des Schülers vollständig ausbilden und ihm einen schönen, regelrechten Gesang mit einfachem Ausdruck und geschmackvoller Verzierung lehren zu können. Da nun unsere Journale sehr oft von diesem oder jenem „rühmlichst bekannten" Gesangslehrer sprechen, so müssen wir annehmen, daß es in unserer musikalischen Stadt viele gebe, welche den genannten Forderungen entsprechen, und daß blos wir und ein kleiner Kreis wahrer

Musikfreunde das Unglück haben, weder sie noch ihre Schüler, welche ihnen ohne Zweifel viel Ehre machen, zu kennen. Bis man uns jedoch über unsern Irrthum aufgeklärt und uns durch Thaten, nämlich durch Heranbildung guter Sänger, widerlegt haben wird, bis dahin werden wir behaupten, daß Wien in diesem Augenblicke keinen einzigen guten Singmeister besitze; und sollte ja eine Ausnahme gegen unsere Ansicht zuläßig sein, so könnte doch am allerwenigsten Herr Gentiluomo damit bezeichnet werden. Wenn die Akademie der Tonkunst mit solchen Kräften den angehenden Sängern eine auch nur halbwegs genügende vorbereitende Bildung zum deutschen Operngesang zu verschaffen meint, so kann eine solche Verblendung nur bedauert, und die Thatsache festgestellt werden, daß nicht nur die Concurrenz mit dem Musikverein, sondern zum größten Theil auch die Unerfahrenheit und Schwäche der leitenden Persönlichkeiten an dem frühen Hinsiechen dieses Institutes Schuld tragen. Den Gründern desselben, welche inmitten der Rathlosigkeit und Zerfahrenheit der musikalischen Welt, allein den Entschluß faßten, ein Conservatorium zu errichten, gebührt dafür die vollste Anerkennung, aber auch die ernstliche Versicherung, daß sie nicht mehr erwarten dürfen, auf dem Pfade der Alltäglichkeit und Mittelmäßigkeit, den sie jetzt wandeln, von der Theilnahme des Publicums begleitet zu werden.

Wir haben berichtet, und glauben dabei der Wahrheit treu geblieben zu sein, wie eigentlich die Gründung der Aka-

demie der Tonkunst die Wiederbelebung der Gesellschaft der Musikfreunde zur unmittelbaren Folge hatte. Allein welche Beweggründe von beiden Seiten auch hierbei im Spiele gewesen sein mögen, anerkannt muß werden, daß die von der Gesellschaft der Musikfreunde neuernannte Direction es nicht an Bemühungen fehlen ließ, um ein wenigstens momentan erfolgreiches Resultat herbeizuführen. Wir wollen nur nebenbei der Höflichkeitsformel erwähnen, mit welcher an das „langjährige, ersprießliche Wirken des früheren Musikvereines" erinnert wurde, sondern vielmehr der neuen Direction unsere Anerkennung dafür aussprechen, daß eben ihr Hauptstreben war, so wenig als möglich in die Fußstapfen ihrer Vorgänger zu treten. Diesem eifrigen Streben nach Reorganisation verdankt der Verein zunächst den zahlreichen Zuspruch und die stets wachsende Theilnahme des Publicums. Deßwegen darf aber auch nicht übersehen werden, wie viel noch zu thun übrig bleibt, um dieser Anstalt eine dauernde Festigkeit zu verleihen, und ihre Leistungen mit dem Geiste zu beseelen, aus dem allein eine nachhaltige Förderung der Kunst hervorgehen kann.

Die Umsicht und Thätigkeit, mit welcher die neuen Leiter an ihre Aufgabe schritten, machte es ihnen möglich, die mit dem Vereine verbundene Lehranstalt sehr bald nach Reorganisirung der Gesellschaft in's Leben zurückzurufen. Es dürfte jetzt kaum noch der Augenblick sein, von den in diesem Bereiche erzielten Resultaten zu sprechen. Wenn allerdings die Namen

der meisten Professoren durch ihren in der Wiener Musikwelt bewährten Ruf einige Bürgschaft für den Erfolg ihres Unterrichts zu leisten scheinen, so muß doch auch daran erinnert werden, daß es der Mehrheit nach dieselben Herren sind, deren jahrelanger Unterricht in früheren Zeiten so auffallend wenig Früchte getragen hat. Es ist jetzt an ihnen, zu beweisen, daß früher blos die mangelhafte Organisation des Conservatoriums die Entfaltung ihrer Thätigkeit verhinderte. Daß schon im ersten Lehrjahre des neuen Unternehmens verhältnißmäßig Genügendes geleistet wurde, berechtigt zu schönen Hoffnungen, aber auch zu gesteigerten Ansprüchen. Als eine überraschend gute Leistung der Schüler des Conservatoriums heben wir die bei Gelegenheit einer Prüfung im Juli 1852 stattgehabte Aufführung der Iphigenia-Ouvertüre hervor. Auch die in den Gesellschafts-Concerten producirten Chöre waren gut einstudirt. Von den einzelnen Instrumenten war, wie von jeher, die Violine am besten repräsentirt. Als entschieden ungenügend hat sich neuerdings der Unterricht im Sologesang erwiesen, und wir können nicht umhin, die Aufmerksamkeit der Direction auf diesen Zweig der musikalischen Bildung hinzulenken, für dessen bessere Pflege nothwendigerweise etwas Durchgreifendes gethan werden muß. Hauptsächlich macht es der Umstand, daß unsere Oper nur mehr wenig gute Sänger und keine Schule, um neue zu bilden, besitzt, dem Wiener Conservatorium zur ganz besondern Pflicht, die Gesangskunst

vor gänzlichem Verfalle zu bewahren. Es hat sich bei den schon erwähnten Prüfungen herausgestellt, daß es nicht an gesunden, kräftigen, jugendlich frischen Stimmen fehle, natürliches Talent ist ebenfalls nicht so selten, als Manche es zu glauben scheinen. Es handelt sich aber darum, sowohl der Stimme als dem Talente eine natürliche, vernünftige Richtung zu geben, und auf solche Weise die höhere Ausbildung im dramatischen Gesang, wo nicht zu vollenden, doch wenigstens anzubahnen. Dazu bedarf es vor allem guter Gesangslehrer, wie wir sie in Wien jetzt nicht besitzen. Drei Dinge sind es besonders, welche unsere Lehrer ihren Schülern nicht beizubringen wissen: *richtigen Stimmansatz, natürlichen Vortrag und die Ueberzeugung, daß letzterer nicht von selbst komme, sondern erlernt werden müsse.* Sollte es denn nicht möglich sein, in dem trotz allen Verirrungen noch immer gesangsfähigen Italien oder im kunstsinnigen deutschen Norden Gesangslehrer zu finden, die wenigstens *gründlichere Kenntnisse* und etwas mehr *Methode* besäßen, als unsere hiesigen „*rühmlichst bekannten?*" Wir übergeben diese Fragen der reiflichen Ueberlegung aller Kenner und Kunstfreunde und besonders der Directoren des Musikvereines, mit der wiederholten Bemerkung, daß sie eine baldige Lösung erheischt, *denn es ist Gefahr im Verzuge.* — Noch müssen wir unser Erstaunen ausdrücken, im „Jahresbericht der Gesellschaft der „Musikfreunde über die Leistungen des Verwaltungsjahres

„1852" im Verzeichniß der Professoren des Conservatoriums den Namen des Herrn Anschütz (für Declamation) zu finden, während doch in demselben Jahresbericht auseinandergesetzt wird, „Herr Anschütz habe sich bereit erklärt, „talentvollen (!) Schülern des Conservatoriums, die „sich dem dramatischen Gesange widmen wollen, Unterricht „in der Declamation zu ertheilen." Zwischen dieser freundlichen Bereitwilligkeit zur Ertheilung einiger Privatlectionen und einem förmlichen, regelmäßigen Declamationsunterricht, wie ihn angehende Sänger benöthigen, besteht, man wird es uns einräumen, ein bedeutender Unterschied. Der würdige Senior unseres Burgtheaters ist jetzt ohnehin durch seine Thätigkeit als Schauspieler und Regisseur, bei der an genannter Bühne jetzt herrschenden, rücksichtslos drängenden Hast (eine Folge des erzwungenen sogenannten raschen Dirigirens), zu sehr in Anspruch genommen, um die letzterwähnte Aufgabe übernehmen zu können. Warum also im Jahresberichte eines Declamationsunterrichtes, welcher nicht stattfindet, rühmend erwähnen? Diese Reform auf dem Papiere nimmt sich wohl sehr hübsch aus, dürfte aber kaum hinreichend sein, um die Aussprache der Gesangs-Eleven correcter, deutlicher, fließender zu machen.

Die Wahl des Herrn Joseph Helmesberger zum artistischen Director des Vereines wurde nicht von allen Seiten mit gleicher Befriedigung aufgenommen. Viele meinten, der hier von frühester Jugend an bekannte und belobte Vio-

linspieler sei noch zu jung, zu unerfahren, um den Dirigentenstab mit Erfolg schwingen und an die Spitze eines so wichtigen Unternehmens gestellt werden zu können. Diese Befürchtungen haben sich glücklicherweise als ungegründet erwiesen, und der neue artistische Leiter läßt es an Bemühungen nicht fehlen, welche beweisen, daß er fähig sei, diese Stelle auf eine ehrenvolle Weise zu bekleiden, und die Reorganisirung des Vereines nach Kräften zu fördern. Seine Leistungsfähigkeit als Violinspieler werden wir bei Besprechung der von ihm veranstalteten Quartettproductionen zu beurtheilen Gelegenheit finden. Als Capellmeister zeigt er ein nicht unbedeutendes Talent, welches sich hoffentlich mit der Zeit immer mehr entfalten wird; darauf kommen wir noch zurück. Was ihn aber vor allen einzelnen Eigenschaften zum artistischen Director eines großen Musikinstitutes befähigt, das ist der echt künstlerische Sinn, welcher sich in allen seinen Bestrebungen kund gibt und wodurch sich seine Thätigkeit so vortheilhaft von dem gewöhnlichen Coteriewesen unterscheidet. Auch sein consequentes Beharren in einer gesunden, edlen Geschmacksrichtung ist in unseren Augen ein schon der Seltenheit wegen hochzuschätzendes Verdienst. Herr Helmesberger hat als Violinvirtuos frühzeitige Erfolge errungen und hat sich dennoch von allen Verirrungen des Virtuosenthums freiwillig losgesagt; er ist vielfach überschätzt worden und hat sich dennoch vor einer gefährlichen Selbstüberschätzung zu bewahren gewußt. Weder die voreiligen Anpreisungen einer wenig zahlreichen Partei, noch der unvorsich-

tige, überschwengliche Beifall eines selbst noch unreifen Publicums vermochten es, ihn irre zu führen, und er wußte immer den echten Künstlerstolz mit der wahren Bescheidenheit zu vereinigen. Dieser Umstand verdient eine um so lebhaftere Anerkennung, als hier eine momentane Verirrung einem jugendlichen, sich seines höhern Strebens bewußten Künstler wohl zu verzeihen gewesen wäre. — Bei der nun folgenden Beurtheilung der Leistungen des Musikvereines in den periodischen Concerten werden wir noch Gelegenheit haben, den Einfluß des Herrn Helmesberger wahrzunehmen, und ihm, so wie den übrigen Leitern der Anstalt, unsere Bemerkungen vorzulegen.

Als Ausgangspunct derselben wählen wir das im Jahre 1850 abgehaltene dritte Gesellschafts-Concert, als das erste, welches Herr Joseph Helmesberger dirigirte, und weil wir von dieser Epoche die Wiederherstellung und Erneuerung des Vereines datiren zu müssen glauben. Von dieser Zeit an bis jetzt wurden mit Einschluß des eben erwähnten Concerts sechzehn Productionen (zugesicherte Gesellschaftsconcerte, Beethovenfeier, Spirituelconcerte) veranstaltet, und zwar: am 1. und 15. December 1850, am 30. März, 30. November und 14. December 1851, am 7., 21. und 28. März, 5. und 19. December 1852, am 23. Jänner, 2. und 20. Februar, 6. März, 3. und 17. April 1853. Die Wahl der in diesen Concerten aufgeführten Musikstücke, obwohl im Ganzen viel Schönes bietend, dürfte zu mehrfachen Bemerkungen

Anlaß geben, welche nur durch ein näheres Eingehen in den Gegenstand unserer Besprechung klar gemacht werden können. Von gediegenen Compositionen, deren Wahl principiell unbedingt zu billigen ist, bietet uns das Programm der sechzehn Concerte folgende:

Von Beethoven: Die Musik zu „Egmont," den Marsch und Chor aus den „Ruinen von Athen," die Phantasie für Clavier, Orchester und Chor, das Violinconcert, die Romanze für Violin, das Clavierconcert in G-dur, die Symphonien Nr. 3, 4, 5, 7 und 8, die Festouvertüre in C, und jene zu „Leonore" und „Coriolan," das geistliche Lied Nr. 6.

Von Mozart: Das Clavierconcert in D-moll, das Concertstück für Violin und Viola, den Chor: Misericordias, die Baßarie mit obligatem Contrabaß, die Symphonien in Es-dur und in C-dur mit der Fuge.

Von Mendelssohn: Den Lobgesang, die Musik zum „Sommernachtstraum," das Capriccio in H-moll für Clavier, die Symphonie in A-moll (zweimal) und jene in A-dur, die Ouvertüren zu „Ruy-Blas" und „Fingalshöhle."

Von Bach (Seb.): Ein Concert für drei Claviere und eine Sopranarie mit Clavier-, Violoncell-, Violin- und Hoboebegleitung.

Von Gluck: Die Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis."

Von Cherubini: Die Ouvertüre zu „Anakreon."

Von Catel: Die Ouvertüre zu „Semiramis."

Weniger und zum Theil gar nicht einverstanden erklären wir uns mit der Wahl einiger Tonstücke, welche zwar anerkannten Meistern ihre Entstehung verdanken, aber theils schwächere Arbeiten derselben, theils allzu bekannt sind, um Interesse zu erregen, wie:

Von Beethoven: Die Musik zum Ballet „Prometheus“ und die Ouvertüre zu „Fidelio.“

Von Mozart: Die Arien aus „Titus“ und aus der „Zauberflöte.“

Von Gluck: Die Tenorarie aus „Iphigenia in Tauris.“

Von Cherubini: Die Ouverturen zu den „Abenceragen“ und zu „Elise.“

Von Händel: Die Arie des Poliphem aus „Acis und Galathea.“

Von Spohr: Die Arie „Du schöner Stern.“

Von Schubert: Eine Symphonie und eine Sonate für Clavier mit Orchesterbegleitung von Lißt.

Von Weber: Die Arie der Rezia aus „Oberon,“ dann die Ouverturen zu „Euryanthe“ und zu dem „Beherrscher der Geister.“

Endlich wurden noch folgende moderne Musikstücke zur Aufführung gebracht:

Von Lachner: Eine Symphonie.

Von Esser: Eine Symphonie.

Von Vieuxtemps: Ein Violinconcert (erster Satz).
Von Romberg: Eine Violoncellphantasie (der Traum).
Von Hager: Ein Violoncellconcert und eine Horn-Phantasie.

Von Parish-Alvars: Eine Phantasie für die Harfe (la danse des fées), von welchen wir die beiden Symphonien als fleißige, wenn auch keineswegs hervorragende Arbeiten lobend nennen können; die Romberg'sche Phantasie und das Bruchstück aus Vieuxtemps Concert hingegen als störende Mißgriffe bezeichnen müssen. Wir haben allen Grund zu glauben, daß die Mehrzahl der musikalisch-gebildeten Zuhörer mit uns einverstanden sein dürfte, wenn wir das Einschieben von bekannten Opernstücken, schwächeren Compositionen, oder solchen, wo die Virtuosität mehr sein will, als das Mittel zum Zweck, für unvereinbar mit der Aufgabe einer bedeutenden Musikgesellschaft erklären. Allein selbst unter den Einsichtsvolleren im Publicum sondern sich die Parteien scharf ab, sobald die Frage gestellt wird, welche Richtung zu verfolgen wäre, um eine bessere Wahl zu treffen. Die Einen wünschen den historischen Standpunct in weiterem Sinne aufgefaßt und der Gegenwart ihre unleugbare Berechtigung zugestanden zu sehen; sie finden es beschämend für die Wiener Musikwelt, daß Werke, welche schon zwanzig Jahre lang das musikalische Deutschland beschäftigen, welche von den Einen mit entschiedenem Lobe, von den Anderen mit eben so entschiedenem Tadel aufge-

nommen wurden, hier kaum dem Namen nach bekannt sind; sie verlangen demnach gar dringend die Vorführung der Instrumental-Compositionen von Berlioz, Schumann, Richard Wagner u. a. m. — Andere wollen dem Vereine eine sorgfältigere Pflege junger, unberühmter, besonders einheimischer Componisten zur Last legen, sie haben die löbliche Absicht, nicht in die Fehler unserer Väter zu verfallen, welche zu ihrer Zeit die Meisterwerke, welche wir nun als classisch verehren, nur zu oft verkannt haben; sie gehen von dem Princip aus, für die Todten habe man genug gethan, nun müsse auch für die Lebenden gesorgt werden, unter welchen sich ja doch auch Talente befinden könnten, denen es blos an Gelegenheit fehlt bekannt zu werden, und eine der ersten Aufgaben des Musikvereines sei es eben, ihnen diese Gelegenheit zu verschaffen. Wieder Andere wollen weder von diesen unberühmten einheimischen, noch von jenen hochgepriesenen auswärtigen Tonsetzern etwas wissen; sie meinen, die Einen könnten nichts Gescheides hervorbringen, die Anderen wären Sonderlinge oder Charlatane, vor denen man sich hüten müsse; nicht durch die Compositionen dieser Herren würde der Geschmack gebildet und geläutert, sondern durch Herstellung eines durchaus classischen Repertoirs, dessen unwandelbare Grundpfeiler Haydn, Mozart und Beethoven bilden würden; die Concerte des Musikvereines sind die einzigen, welche diesen Freunden

classischer Musik Gelegenheit bieten, solche zu hören; und wie beschränkt ist die jährliche Anzahl dieser Concerte, im Gegensatze zu der Menge guter älterer Werke? und wenn man sich schon lange im voraus freut, auf die gelungene Ausführung einer Lieblingscomposition, welche man um so mehr zu hören wünscht, je öfter man sie gehört hat, ist es denn nicht peinlich, mit den ganz verfehlten oder nur mittelmäßigen Versuchen eines Anfängers oder den barocken Einfällen eines excentrischen Componisten vorlieb nehmen zu müssen? So mannigfaltig kreuzen sich die Meinungen unseres Concertpublicums. Was uns betrifft, so stehen wir nicht an, uns zu der letztbezeichneten Ansicht zu bekennen, was uns aber nicht hindern soll, auch die Berechtigung der früher erwähnten Wünsche und Ansprüche anzuerkennen und deren möglichste Erfüllung zu befürworten. Es handelt sich gar nicht darum, irgend eine vernünftige Ansicht mit principieller Ausschließung zu bedrohen, sondern vielmehr alles Nöthige und Vortheilhafte auf solche Art zu vereinigen, daß ohne Nachtheil für das Gedeihen des Ganzen zugleich nach verschiedenen Richtungen gewirkt werden könne. Wir finden es z. B. ganz zweckmäßig und lobenswerth, begabteren einheimischen Componisten, wie die Herren Hager und Esser, Gelegenheit zu verschaffen, ihre Versuche dem öffentlichen Urtheile vorzulegen; allein es ist nicht zu leugnen, daß nicht nur die beiden mißlungenen Werke des ersteren, sondern auch die tüchtige Arbeit des letzteren das an die großen Meister ge-

wöhnte Publicum **durchaus nicht erwärmen konnte.** Es muß ferner ganz gewiß dem Musikvereine zur Pflicht gemacht werden, manche in Nord-Deutschland so sehr gerühmte Tonwerke vorzuführen, damit endlich auch Wien mit völliger Sachkenntniß beurtheilen könne, ob der Ruf derselben **ein echter, dauernder, oder nur ein künstlich-vorbereiteter** ist; allein deswegen ist es keineswegs nothwendig, **Beethoven zu opfern, um Schumann zu erlangen**, wie uns ein Kritiker, dem wir übrigens in Vielem beistimmen *), zumuthen will. Wir sind fest überzeugt, daß, wenn die Direction bei der Wahl und Zusammenstellung der aufzuführenden Tonstücke **systematischer** zu Werke gehen wollte, die billigen Wünsche aller Einsichtsvollen und Gebildeten erfüllt werden könnten. Die Direction muß sich vorerst ihrer eben von uns besprochenen dreifachen Aufgabe, die Beibehaltung des classischen Repertoirs, die Vorführung der im Auslande berühmt gewordenen Werke und die Förderung einheimischer, unbekannter Talente, klar bewußt sein. Jede dieser Richtungen müßte ganz abgesondert und für sich allein gepflegt werden. Ein Theater, welches zwei- bis dreihundert Mal im Jahre spielt, bedarf der neuen Stücke, um das Re-

*) Die Wiener Concertsaison in ihrer künstlerischen Bedeutung, 1852 bis 1853, von Dr. Eduard **Hanslick**, in der Literatur- und Kunstbeilage der Wiener Zeitung Nr. 18 und 19; zwei Aufsätze, welche sich durch klare Auffassung und würdigen Ton von den meisten hiesigen Musikkritiken äußerst vortheilhaft unterscheiden.

pertoir fortwährend zu erneuern, aufzufrischen. Eine Musikgesellschaft, welche jährlich nur acht Productionen veranstaltet, ist reich versehen mit aufführbaren älteren Werken, und bringt die Novitäten blos als Versuche, dem Publicum gegenüber, als Aufmunterung für die Componisten; diese Novitäten sollen daher nicht, wie es jetzt geschieht, zwischen zwei gediegenen Werken hineingezwängt werden, wo sie von der gefährlichen Umgebung förmlich erdrückt sind, und das Publicum in seinem Genusse stören. Um dem abzuhelfen, möchten wir eine strenge Sonderung der Gattungen vorschlagen, bei welcher man etwa folgendermaßen verfahren müßte: die Zahl der jährlich zu gebenden Concerte dürfte in der Regel auf Acht festgesetzt bleiben; eine größere Anzahl würde der schon jetzt oft genug bemerkbaren Uebereilung in der Zusammenstellung und Aufführung zur gefährlichen Entschuldigung dienen. Von diesen acht Concerten würden vier bestimmt sein, im großen Redoutensaale, wie bisher für die unterstützenden Mitglieder, unter Beitritt des größeren Publicums, abgehalten zu werden; das Programm derselben, aus Symphonien, Ouverturen und sonstigen Instrumentalpiecen, dann ein- oder mehrstimmiger Gesangspiecen, Chören u. s. w., aus lange nicht gehörten Oratorien und Opern, bestehend, würde ausschließlich die ausgezeichnetsten Erzeugnisse der älteren Schule (Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Mehul, Cherubini, Spontini, denen sich noch

Mendelssohn mit seinen besseren Werken würdig anschlöße) bieten. Zwei andere Concerte in demselben Locale, jedoch dem ganzen Publicum ohne Bevorzugung der Mitglieder dargeboten, wären geeignet, die hier noch nicht bekannten Werke Mendelssohn's und jene Compositionen, welche sich, gleichviel ob mit Recht oder Unrecht, in Deutschland oder Frankreich eines bedeutenden Rufes erfreuen, vorzuführen. Die übrigen zwei Concerte endlich wären im Musikvereinssaale ausschließlich für die unterstützenden Mitglieder des Vereines abzuhalten, und mit modernen (selbstverständlich in würdigem Style gehaltenen) Compositionen von jungen, noch unberühmten Tonsetzern, mit besonderer Berücksichtigung der einheimischen auszufüllen, und wenn dann eine derselben, nach dem unbefangenen Ausspruche dieses engeren Kreises von Künstlern, Kritikern und Kennern, ernstliche Beachtung verdiente, so könnte man sie im folgenden Jahre in einem Concerte der zweiten Kategorie vor einem zahlreichern Publicum wiederholen. Durch ein solches System könnten einheimische wie ausländische Componisten reichliche Gelegenheit finden, ihre Werke aufzuführen und zu verbreiten, während die vier classischen Concerte den Geschmack des Publicums rein erhalten, und den Musikfreunden jedesmal einen ungetrübten Genuß verschaffen würden. Wir übergeben unsern Vorschlag der gründlichen Erwägung der hiesigen Musikfreunde und der Direction des Vereines; was wir damit anzudeuten für nöthig hielten, dürfte, nach reiflicher Ueberlegung und

unparteiischer Würdigung gehörig ergänzt und vervollständigt in Ausführung gebracht, die besten Resultate erzielen.

Nebst der Wahl der in den Vereinsconcerten gebotenen Werke nimmt auch die Aufführung derselben unsere ganze Aufmerksamkeit in Anspruch, denn ohne die Beurtheilung der letzteren wäre es ganz unmöglich, unserm Berichte jene Vollständigkeit zu geben, welche nur durch eine allseitige Anschauung des besprochenen Gegenstandes erlangt wird. Die sorgfältige Beachtung, welche bei der Beurtheilung einer bedeutenden Kunstproduction die ausführenden oder darstellenden Kräfte erfordern, ist an und für sich so leicht zu begreifen, daß wir es kaum für nöthig gehalten hätten, darauf hinzuweisen, wenn nicht gerade dieser Theil der kritischen Aufgabe seit einiger Zeit von den hiesigen Tageblättern auf wahrhaft ungebührliche Weise vernachlässigt worden wäre. Die Berichte über Kunstleistungen jeder Gattung, ob sie nun zu unbedeutenden Neuigkeitsnotizen herabsinken, oder sich zu einem unverständlichen, schwulstigen, mit zahllosen Hyperbeln und Metaphern ausgeschmückten Style versteigen, sind sich alle darin gleich, daß sie Schauspieler, Sänger, Musiker u. s. w. kaum zu bemerken scheinen; die ausführlicheren Kritiken bieten uns oft endlose Erörterungen über die historische und ästhetische Bedeutung eines dramatischen oder musikalischen Werkes und glauben zuletzt die Darsteller desselben mit einem in zwei Zeilen zusammengedrängten, summarischen Urtheile abfertigen zu dürfen. Es kann nicht nachdrücklich genug auf das Un-

passende und Mangelhafte einer solchen Kritik hingewiesen werden. Glaubt man in vollem Ernste, daß die Art, wie ein bedeutendes Werk dem Publicum vorgeführt wird, auf die Kunstverhältnisse einen so geringen Einfluß übe, so ist dies eine lächerliche, und durch nichts gerechtfertigte Geringschätzung der ausübenden Künstler zu Gunsten der Dichter und Componisten, weil gerade die der Gegenwart so ausschließlich angehörende Thätigkeit der ersteren, um ersprießlich wirken zu können, mehr als jede andere des ermunternden Lobes und des belehrenden Tadels der Kritik bedarf. Oder will man uns vielleicht die Vortrefflichkeit der Leistungen irgend eines Kunstinstitutes als eine ausgemachte Thatsache hinnehmen lassen, welche so außer allem Bereiche des Zweifels liegt, daß jede kritische Würdigung derselben unnöthig geworden wäre? dann aber zeigt man eine völlige Unkenntniß des eigentlichen Wesens bedeutender Kunstzustände, welche in fortwährender Bewegung begriffen, nie lange auf dem Puncte stehen bleiben, wo ein bequemer Autoritätsglaube sie blindlings ein für allemal beurtheilen zu können glaubt, — dann eine ganz verfehlte Auffassung der Aufgabe einer gesunden Kritik, welche die Künster in ihren Leistungen mit steter Sorgfalt zu überwachen hat, und sie nicht durch gefährliche, stereotype Schmeicheleien in dem Bewußtsein ihrer Vortrefflichkeit behaglich ruhen lassen darf. Wenn blos die unbedeutenden Dutzendkritiker so irrthümliche Ansichten zeigten, so wäre nichts dabei zu verwundern, und man könnte leicht darüber wegsehen; wenn aber wahr-

haft gediegene Schriftsteller in denselben Fehler verfallen, wie es uns in dem bereits erwähnten Aufsatze des Herrn Hanslick der Fall zu sein scheint, dann halten wir es für unsere Pflicht, uns rückhaltslos und offen dagegen auszusprechen. Herr Hanslick erwähnt einer doppelten Thätigkeit des Musikvereines, einer lehrenden und einer ausübenden, und indem er uns die ausführliche Besprechung der ersteren für ein andermal verspricht, beginnt er sofort die Beurtheilung der letzteren. Diese besteht aber unsers Erachtens aus zwei Hauptbestandtheilen, der eine die Wahl, der andere die Aufführung des Tonstückes betreffend. Nun behandelt aber der Kritiker nur den einen Bestandtheil und nicht den anderen; dadurch entsteht eine Lücke in dem Aufsatze, welcher seiner Aufgabe, „die Concert-Saison in ihrer künstlerischen Bedeutung" zu schildern, nicht mehr vollständig zu genügen vermag. Noch viel bedauerlicher jedoch erscheint uns der kurze Satz, den der geschätzte Kritiker in Form einer Anmerkung hinzugefügt hat, um die erwähnte Lücke zu verdecken, und welcher also lautet: „Die Beurtheilung der Aufführungen gebührt „speciellen Berichten; hier genüge das Gesammtlob, daß „sie unter der Leitung der Directors Helmesberger und „des Professors Stegmayer im Allgemeinen ausge„zeichnet waren." Wir vermögen die Richtigkeit der ersten Hälfte dieses Satzes nicht einzusehen und glauben vielmehr, die Beurtheilung der Aufführung könne eben so gut, wie die Besprechung der Wahl und Eintheilung der Composi-

tionen in einem nachträglichen, gründlich erörternden Aufsatze zusammengefaßt werden, denn wie Herr Hanslick selbst sagt: „Will man zu einem Bewußtsein des Geleisteten gelan-„gen, und das muß bei jeder echten Bestrebung der Fall „sein, so wird man sich auch solch einer ästhetischen Sylvester-„abendpflicht nicht entziehen können, welche mit freimüthiger „Gerechtigkeit das Geschehene eines Lebensabschnittes prüfend „zurückruft und Gutes gegen Böses abwägend, die Bilanz „zieht, so als Ueberschuß dem nächsten Jahre zu Gute kommt, „oder als Deficit zu verdoppelter Anstrengung einladet." Nach diesem Grundsatze wird wohl eben das Gesammtlob, daß „die Aufführungen im Allgemeinen ausgezeichnet waren," durchaus nicht genügen können. Herr Hanslick mag von der Vortrefflichkeit besagter Productionen fest überzeugt sein; allein mit der Kundgebung dieser Ueberzeugung hat er sich's, meinen wir, eben so bequem gemacht, wie die Journale, „die auch zum hundertsten Mal melden: die Ouvertüre zu „Titus" oder „Fanisca" sei feurig und präcis exequirt „worden." Es handelt sich um eine Sache, über welche im Publicum selbst eine bedeutende Meinungsverschiedenheit herrschen dürfte; Herr Helmesberger ist als Capellmeister im Beginne seiner Laufbahn, Herr Stegmayer hatte bis jetzt noch wenig Gelegenheit, sich in Wien bekannt zu machen; beide haben ihre Proben kaum abzulegen begonnen; über den Zustand des Kärnthnerthortheater-Orchesters wagt schon seit einigen Jahren hie und da eine schüchterne Stimme unerfreuliche

Bemerkungen, — folglich können wir Niemandem die Berechtigung zugestehen, die Leistungen dieses Musikkörpers und seiner beiden Leiter mit einem einfachen Gesammtlob abzufertigen.

Um unsere Ansicht über diese Leistungen gehörig zu begründen, ist es nöthig, die beiden Dirigenten und den ganzen ausübenden Musikkörper schärfer in's Auge zu fassen. In Herrn Joseph Helmesberger sehen wir einen jungen Mann, erfüllt vom Drange nach ernster Thätigkeit, und von dem lobenswerthen Ehrgeiz, auf wahrhaft künstlerische Weise in die musikalische Bewegung der Gegenwart einzugreifen. Sein treffliches musikalisches Gedächtniß, seine meistens richtige Auffassung und gründliches Studium der Partituren, so wie sein fester, sicherer Tactschlag, befähigen ihn entschieden zum Capellmeister; mit der Zeit wird er auch mehr Routine erwerben, und mit der Routine mehr Ruhe, um sich nicht durch die Schwankungen des Orchesters irre machen und hinreißen zu lassen. Herr Stegmayer scheint uns nicht immer den erforderlichen festen Tactschlag zu haben; namentlich im langsamen $^4/_4$ Tact wird das zweite und dritte Viertel oft unentschieden angegeben; sonst zeigt er lobenswerthe Energie und gründliche Kenntniß der Partituren, auch hat er durch seine mehrjährige Uebung viel Ruhe, Geistesgegenwart und ein strenges Festhalten des einmal angenommenen Tempos erlangt. Jedenfalls besitzt der Musikverein an diesen beiden Herren zwei tüchtige Leiter seiner periodischen Concerte,

welche jedoch, mit Bedauern muß es gesagt werden, in ihren Bestrebungen nicht immer nach Wunsch unterstützt werden. Ungeachtet des Eifers und der echt künstlerischen Aufopferung, mit welcher Herr Helmesberger seine schwierige Aufgabe zu lösen bestrebt ist; ungeachtet aller Mühe, die sich Herr Stegmayer während der Krankheit des artistischen Directors gegeben hat, um das bestmöglichste Resultat zu erzielen: waren die Leistungen des Orchesters keineswegs von jener künstlerischen Bedeutung, welche mit den vorhandenen Kräften zu erzielen wäre und wohl auch bei Gelegenheit solcher Productionen unbedingt gefordert werden dürfte. Wir verhehlen uns nicht, daß uns ein Theil des Publicums wahrscheinlich hierin nicht beipflichten wird. Jedoch den Maßstab der Beurtheilung, den jeder Einzelne an eine Kunstleistung angelegt wissen will, können wir unmöglich hier gelten lassen. Der Eine z. B. besucht zum ersten Mal ein großes Instrumental-Concert, gibt sich rückhaltslos dem neuen, überwältigenden Eindruck einer mächtigen Tondichtung hin; seine Aufmerksamkeit ist viel zu sehr von dieser in Anspruch genommen, als daß er die Aufführung gehörig beurtheilen könnte; ein Anderer hat sich jahrelang so sehr in das Studium eines oder mehrerer Classiker vertieft, daß er jedwede Production schön und herrlich findet, welche ihm, gleichviel auf welche Art, seine Lieblingswerke vorführt; er frägt niemals wie gespielt wird, sondern immer nur was; ein Dritter tritt schon in den Concertsaal mit der festen Ueberzeugung,

die Leistungen des Kärnthnerthortheater-Orchesters müßten jedesmal gleich ausgezeichnet sein; ein Vierter sieht in Herrn Helmesberger den würdigen Nachfolger Nicolai's, verwechselt seine Hoffnungen und Wünsche mit den erlangten Resultaten, und redet sich ein, die philharmonischen Concerte wären bereits ersetzt; diese Alle, wir wissen es nur zu gut, werden die jetzigen Leistungen des genannten Orchesters vollkommen befriedigend finden, nicht zu gedenken Derer, welche durch Verwandtschaft, Freundschaft, Cameradschaft, Collegialität, Freibillete und manch andere Einflüsse, im voraus günstig gestimmt sind, so wie Derer, welche nichts von Musik verstehen, gedankenlos ins Concert gehen und daher auch gedankenlos urtheilen. Aber jeder unbefangene Kritiker, jeder echte Kunstfreund, jeder nach besonnenem, unparteiischem Beifall strebende Künstler, wird uns zugestehen, daß Kritik und Publicum, wenn sie gewissenhaft urtheilen wollen, einen vernünftigeren, gleichmäßigeren Standpunct einzunehmen haben. Die Vereins-Concerte sind jetzt die einzigen in Wien, in welchen Instrumental-Compositionen aufgeführt werden; es handelt sich darum, diese Werke, unter denen sich die erhabensten befinden, welche je geschaffen worden sind, auf eine würdige Weise vorzuführen. Die Darstellung eines Werkes ist nicht von dauernder Wirkung für die Zukunft, wohl aber ist der Einfluß derselben in der Gegenwart wenigstens eben so mächtig, als jener des Werkes selbst, weil dieses letztere gerade nur durch die vollendete Reproduction den erheben-

den, geschmacksveredelnden Einfluß, den man von einem Kunstwerke erheischt, auszuüben vermag. Daher ist es nur billig, daß man an solche Productionen, welche uns einen erhabenen Genuß gewähren sollen, und welche man uns so gerne als hohe und vollendete Kunstleistungen präsentiren möchte, in Hinsicht der Ausführung eben so strenge Anforderungen stelle, wie an das aufgeführte Werk selbst. Wird dieser Ausgangspunct der Kritik einmal angenommen und unverrückt im Auge behalten, so wird man leicht einsehen, daß die Leistungen des Orchesters in den Vereinsconcerten diesen Anforderungen durchaus nicht genügen. Nach dem Abgange Nicolai's von Wien waren die Instrumental-Leistungen unseres Orchesters auffallend tief gesunken; wir erinnern nur an die philharmonischen und Vereinsconcerte dieser Zeit; im Vergleiche mit diesen gänzlich mißlungenen Productionen ist allerdings durch die jugendlich-feurige Einwirkung des Herrn Helmesberger ein merklicher Fortschritt erzielt worden. Einige Tonstücke, wie z. B. die A-moll-Symphonie und der Lobgesang von Mendelssohn, letzterer unter Herrn Stegmayer's Leitung, wurden zwar ohne feinere Schattirung, aber doch mit genügender Kraft und Präcision aufgeführt, und auch der Energie des königl. baier. Hofcapellmeisters Herrn Franz Lachner ist es gelungen, unser Orchester aus seiner gewohnten Gleichgiltigkeit herauszubringen und eine feurige Aufführung seiner Symphonie zu erzielen. Allein die meisten übrigen Leistungen waren im Ganzen mehr oder minder kalt

und leblos, in Bezug auf Präcision durchaus nicht untadelhaft, und alle, selbst die oben als relativ-besten bezeichneten, wie schon bemerkt, ohne die gehörige Schattirung ausgeführt. Die gleichmäßige, correcte Execution einer mehr oder minder bedeutenden Stelle, das stärkere oder schwächere Hervortreten irgend eines Instrumentes, das richtige Einfallen des Einzelnen, das energische zur rechten Zeit eintretende Ineinandergreifen Aller*), dies scheinen wohl nur Kleinigkeiten zu sein, aber wir berufen uns auf das Urtheil jedes praktischen Orchesterdirigenten, — ist nicht das Gelingen einer Instrumentalproduction immer von der mehr oder minder sorgfältigen Beachtung solcher Kleinigkeiten abhängig? Die Vernachlässigung dieser wichtigen Einzelnheiten, der Mangel an Präcision, welcher sich leider nur zu oft bemerkbar macht, ist es nicht allein, was in den Leistungen unsres Orchesters so unangenehm berührt und dem echten Musikfreunde seinen Genuß

---

*) Das völlig gleichmäßige Einsetzen und Absetzen aller Instrumente beim Beginn oder Schluß eines Musikstückes, kommt leider nur mehr selten vor. Beides kann nur durch die Strenge und Genauigkeit des Capellmeisters erzielt werden. Gegen das ungleiche Anfangen hatten die berühmtesten Capellmeister, unter andern auch C. M. von Weber, ein ganz einfaches Mittel, welches wir unsern bessern Dirigenten (den schlechten nutzt es nichts) besonders empfehlen, und welches blos darin besteht, zu Anfange jedes Orchesterstückes, je nach der Schnelligkeit des Tempos, einen oder einige Tacte voraus zu tactiren (z. B. bei einem „Adagio“ oder „Andante“ einen, beim „Allegro“ zwei, beim „Presto“ vier Tacte), nur dann wäre es dem Orchester möglich, strenge präcis einzufallen.

beeinträchtigt; vor allem, wir wiederholen es abermals, wird jeder feinfühlende Hörer durch das immerwährende Stark-Spielen, durch den Mangel jeder feineren Nüance, jeder zarten Betonung verletzt und verstimmt. Diese Feinheit der Schattirung, dieses Effectuiren durch Crescendo und Decrescendo, wodurch sich eben ein Concert-Orchester von einer Ball- oder Gartenmusik unterscheidet, vermißten wir besonders in der Aufführung des „Sommernachtstraum," dessen zartes Elfengewebe durch so rauhes Antasten seinen magischen Zauber einbüßen mußte. Als besonders matte, durch den Mangel an Lebhaftigkeit und Präcision auffallende Leistungen nennen wir, abgesehen von den vielen einzelnen Stellen in den Mozart'schen und Beethoven'schen Symphonien, die Ouverturen zu „Prometheus," „Iphigenia," „Titus" und „Elisa," den dritten Satz der B-dur-Symphonie und namentlich die A-dur-Symphonie von Beethoven in allen Theilen. Ferner bemerken wir, daß die Fagott-Passagen, sowohl im vierten Satz der schon erwähnten B-Symphonie, als auch in der Festouverture in C von Beethoven, nicht klar und deutlich genug heraustraten, woran im Allgemeinen die numerisch schwache Besetzung der Harmonie, und in Bezug auf letztgenannte Ouverture vielleicht auch das etwas zu schnell genommene Tempo schuld sein mögen. Ebenso schien uns das Adagio der B-Symphonie nicht hinreichend ruhig und weihevoll aufgefaßt, und auch in der A-Symphonie wurde das

erste Adagio und besonders das Finale viel zu schnell genommen. — Die Schuld an dem Zustandekommen unzureichender Productionen liegt offenbar an den mangelhaften Proben; da wir aber keinen Grund haben, weder die Energie, den Fleiß und guten Willen, noch die Fähigkeit des artistischen Directors und seines zeitweiligen Stellvertreters, in Zweifel zu setzen, so müssen wir die Unzulänglichkeit der Proben, erstens ihrer für jedes Concert auf zwei beschränkten Zahl, zweitens dem geringen Antheil, den die Herren Orchestermitglieder an dem Gelingen des Ganzen zu nehmen scheinen, zuschreiben. Wir sehen uns daher genöthigt, die Direction des Musikvereins um gründlich-einwirkende Maßregeln gegen diesen Uebelstand dringend zu ersuchen. Will sich der Verein die Förderung classischer Musik durch gute Instrumentalproductionen ernstlich angelegen sein lassen, so bedarf es vor allem solcher Kräfte, die sich willig und freudig einem künstlerischen Zwecke zu unterordnen wissen. Man erinnere sich nur, was Berlioz und später Meyerbeer mit dem Orchester des Wiedner-Theaters zu leisten vermochten, obwohl sich letzteres keines „längstbewährten Rufes" zu erfreuen hat. Sollte nicht mit den Schülern des Conservatoriums, verstärkt durch einige nicht zum Operntheater gehörige tüchtige Künstler, etwas Durchgreifenderes geleistet werden können?

Wie unglücklich die Wahl mehrerer einzelner Gesangs- und Instrumentalpiecen ausgefallen ist, haben wir bereits

gesehen; wir müssen hier noch hinzufügen, daß einige derselben, wie auch der besser gewählten Solovorträge, leider äußerst mangelhaft ausgeführt wurden; daß Fräulein Fischer von Tiefensee auserlesen wurde, um die Arie von S. Bach und die erste Sopranstimme im Lobgesang zu singen, liefert ein bedauerliches Armuthszeugniß, entweder für den Geschmack der Direction, oder für die in Wien befindlichen Gesangskräfte. Wir übergehen einige mehr oder minder mittelmäßige Vorträge, deren Mehrzahl eben nicht geeignet war, in Concerten, denen man eine höhere Bedeutung geben möchte, mit voller Berechtigung zu erscheinen, — und nennen blos als total verfehlte Leistungen: die Arie von Mozart mit obligatem Contrabaß und das geistliche Lied von Beethoven. Letzteres fand in Herrn Ander keinen entsprechenden Vertreter; der ungleiche, Tact, Tempo und Rhythmus verletzende Vortrag und die übertrieben-sentimentale Auffassung dieses Künstlers passen wohl am allerwenigsten zu dem einfach-erhabenen Charakter dieses herrlichen Werkes. Die erwähnte Arie scheiterte theils an der Unzulänglichkeit des begleitenden Contrabassisten, theils an einer auffallenden Unsicherheit der ganzen Production, welche dem Vernehmen nach daraus entstand, daß der Sänger bei der Probe nicht erschienen war. Aus Rücksicht für den Künstler hätten wir diesen Vorfall viel lieber mit dem Schleier des Stillschweigens bedeckt, allein wir sind der Ansicht, kein Künstler stehe hoch genug, um dem Publicum die gebührende Achtung

vorenthalten zu dürfen, und das ist doch offenbar der Fall, wenn man sich nicht scheut, mit einer unvorbereiteten Production vor dasselbe zu treten. Das Wiener Publicum ist zwar in diesem Puncte äußerst — geduldig, und vielleicht das einzige, dem man ungestraft auf diese Art begegnen kann: die Verstümmlung einer Mozart'schen Arie wurde ruhig hingenommen, wahrscheinlich weil man es von den Opernvorstellungen der letzten Jahre her schon gewohnt ist; dies kann jedoch die Kritik nicht hindern, derlei Vorgänge mit unnachsichtiger Strenge zu rügen, damit nicht nur die Künstler, sondern auch die Directionen ein andermal vorsichtiger zu Werke gehen. Als erfreulichen Gegensatz zu den eben erwähnten Leistungen nennen wir den geistreichen Vortrag des Beethoven'schen Violinconcerts durch Herrn J. Helmesberger*), die feurige Ausführung des Mozart'schen Concertstücks für Violin und Viola durch den eben Genannten und Herrn Heißler, die vorzügliche Mitwirkung des Herrn Fischhof in S. Bach's Tripelconcert, das aufmunterungswürdige Spiel

*) Viele Stimmen erheben sich im Publicum gegen diese doppelte Thätigkeit des Herrn Helmesberger, als Violinspieler und als Dirigent, und bezeichnen es als eine nicht hinlänglich gerechtfertigte Anstrengung, welche der junge Künstler sich aufbürdet. Wir schließen uns dieser Ansicht vollkommen an. Als artistischer Director sollte Herr Helmesberger seine ganze Thätigkeit dem so schwierigen und mühevollen Dirigenten-Amte widmen; und ist in einem der periodischen Concerte seine Mitwirkung als Virtuos wirklich nothwendig, so möge dann die Leitung des ganzen Concertes Herrn Stegmayer überlassen werden.

des Violinisten Walter, und namentlich die ganz ausgezeichnete Leistung des Herrn Dachs, welcher das Mozart=sche Clavierconcert mit einer Grazie, Feinheit und anspruchslosen Innigkeit vortrug, welche jetzt, wo die sogenannten Kunstleistungen jeder Gattung sich blos durch hohlen Lärm bemerkbar machen, auf ungetheiltes Lob Anspruch machen darf.

Gegen die leidige Gewohnheit, manche Stücke zur Wiederholung zu verlangen, haben wir in unserem Aufsatze über die Oper bereits entschieden genug protestirt. In den Vereinsconcerten ist es noch viel auffallender, von welch kleiner Minderheit dieses Verlangen beinahe immer ausgeht, und alle anderen schon angeführten Gründe gelten auch hier, wie dort. Begreift denn der dirigirende Herr Capellmeister nicht, daß durch diese unpassende Nachgiebigkeit gegen einige Schreier die besonnenen, gebildeten, wahrhaft musikfreundlichen Zuhörer gelangweilt, abgehalten und verstimmt werden? Sehen denn diese letzteren nicht ein, daß es an ihnen sei, sich dieser lästigen Gewohnheit nicht zu unterwerfen?

Mit dem Wunsche, diese letzte Bemerkung so wie auch die vorhergehenden möchten reiflich geprüft, nach Verdienst gewürdigt und nach Möglichkeit berücksichtigt werden, schließen wir unsern Bericht. Der Umstand, daß die Reorganisation des Musikvereins und die Gründung der Akademie der Tonkunst auf einen Zeitpunct zusammenfallen, und daß beide Anstalten sich denselben Zweck (Förderung

der Musik durch Abhaltung periodischer Concerte und Errichtung eines Conservatoriums) gestellt haben, bewog uns, die Beurtheilung derselben in einem Abschnitte zu vereinigen. Aus dieser Beurtheilung ist jedoch hinlänglich ersichtlich, daß wir den Unterschied, der zwischen beiden Anstalten obwaltet, nicht aus den Augen verloren haben. Die Bezeichnung Akademie der Tonkunst und das anfänglich ziemlich anspruchsvolle Auftreten dieses Unternehmens machten es nöthig, dasselbe zu seiner wahren Bedeutung zurückzuführen; während die beschränkten Mittel und die geringe Leistungsfähigkeit desselben uns nicht erlaubten, einen größeren Maßstab der Beurtheilung anzulegen, sondern uns bald zu der Schlußfolgerung brachten: die Akademie der Tonkunst sei ein Privat-Institut, dessen Dasein keinen besonderen Nutzen bringe, dessen Aufhören folglich keine bedeutende Lücke in unserer Musikwelt zurücklassen würde. Ganz anders verhält es sich mit der Gesellschaft der Musikfreunde. Die wohlthätige Reorganisirung, welche dieses Institut erfahren hat, erweckte die besten Hoffnungen, und die frischen Kräfte, die genügenden Mittel, über welche es zu verfügen hat, berechtigen zu hohen Anforderungen. Wir haben gesehen, daß diesen Anforderungen nicht durchgehends nach Wunsch genügt worden ist. In Bezug auf das im Lehrfache Geleistete konnten wir uns mit Rücksicht auf die kurze Zeit, welche seit der Wiedereröffnung des Conservatoriums verflossen ist, mit Hoffnungen und Wünschen für die Zukunft begnügen;

hinsichtlich der Concertleistungen jedoch war es nöthig, das Gebotene mit unnachsichtiger Gewissenhaftigkeit zu prüfen, damit nicht etwa, wie es wohl den Anschein hat, die Direction sich in dem Glauben gefalle, ihre Concerte böten in Bezug auf Wahl und Ausführung der Musikstücke nur Ausgezeichnetes. Wir sind fest überzeugt, daß mancher Musikfreund, der aus Bequemlichkeitsliebe oder was immer für Gründen im Concertsaale seine Meinung nicht zu äußern für gut hält, uns im Stillen vollkommen beistimmt. Wenn aber das Publicum in seiner bisherigen Gleichgiltigkeit, in seinem tactlosen ängstlichen Schwanken verharrt, so ist es die Pflicht der Kritik, sowohl Publicum als Direction an die ihrige zu zu mahnen. Deswegen haben wir die Thätigkeit und die lobenswerthen Bestrebungen der Direction und des Herrn Helmesberger nicht verkannt; unsere Absicht war nur anzudeuten, daß es nicht genüge, in diesen Bestrebungen einfach fortzufahren, sondern daß das ganze Unternehmen planvoller und consequenter, als bis jetzt, zur Erreichung künstlerischer Zwecke geleitet werden müsse.

Nachträglich haben wir noch über ein Zöglingsconcert des Musikvereines zu berichten, welches am 25. Mai d. J. Statt fand. Es begann mit einer neuen Ouverture von Herrn Rotter, welche von den Zöglingen mit vielem Feuer und wünschenswerther Präcision ausgeführt wurde; der Hoboist machte sich

in seinem Solo durch schönen Ton besonders bemerkbar. Was die Composition selbst betrifft, so scheint sie uns, so weit sich nach einmaligem Anhören urtheilen läßt, sowohl durch die vielen verschiedenen Motive, welche darin vorkommen, wie durch den einige Unerfahrenheit verrathenden Gebrauch der einzelnen Instrumente, etwas überladen, jedoch nicht ohne Spuren von Talent, und als Concert-Ouverture recht brillant und effectvoll. — Dann sang Fräulein Bader, wie es scheint die einzige Solosängerin des Conservatoriums, eine dankbare Arie von C. Kreutzer mit wohlklingender, in der Mittellage jedoch nicht hinlänglich ausgebildeter Stimme, ohne besondere Wärme oder Feinheit des Ausdrucks; dem begleitenden Violoncellisten können wir leider nicht dasselbe Lob wie dem Hoboisten zu Theil werden lassen, denn sein Ton ist nichts weniger als schön. — Darauf folgte eine Concertpiece von Beriot, auf der Violine vorgetragen von Julius Heller; die Wahl dieses sonst dankbaren Stückes können wir in so ferne nicht ganz billigen, als dasselbe offenbar zu lang war, und die anstrengenden Passagen den talentvollen Zögling zu ermüden schienen; das Beste wäre wohl, für Künstler wie für Schüler immer nur solche Werke vorzutragen, welche sie technisch und geistig vollkommen bewältigen können; nach diesen Bemerkungen können wir nicht unterlassen, den schönen Ton des Vortragenden zu rühmen und wiederholt auf sein ausgesprochenes Talent hinzuweisen. — Die vierte Nummer bildete ein von Herrn Weiß, Gesangs-

professor am Conservatorium, componirter Vocalchor für Sopran und Alt, welcher durch die Sauberkeit der Composition und die Präcision der Ausführung verdienten Beifall errang. — Den Beschluß machte eine Symphonie (in D-dur Nr. 7) von J. Haydn, welche, bei aller Tiefe und Gelehrtheit in der Durchführung, unterstützt durch eine von den Modernen unerreichte Kenntniß der Instrumental-Effecte, den wohlthuenden Eindruck der einfachen, anspruchslosen Schönheit zurückläßt. Die Aufführung ließ in Bezug auf Schattirung viel zu wünschen übrig; namentlich war dies im Adagio der Fall, wo die ersten Violinen durchgehends zu stark hervortraten. Forte heißt jetzt das Losungswort aller Sänger und Musiker, daher ist es die Pflicht der Kritik, ihnen ein fortwährendes Piano zuzurufen. Gerade so jugendliche Exequenten, wie die in Rede stehenden, bedürfen jetzt noch am meisten einer solchen Warnung, denn jetzt kann sie ihnen noch nützen; wir geben übrigens gerne zu, daß manches Zuviel hierbei auf Rechnung des Jugendfeuers zu stehen kommt, welche Entschuldigung ein „längstbewährtes" Orchester nicht mehr vorbringen kann, und sind bereit anzuerkennen, daß die Zöglinge des Conservatoriums überall, wo Raschheit, Kraft, Feuer und guter Wille Noth thut, sich mit mancher berühmten Musikcapelle messen können, was jedenfalls für den Eifer und die Sorgfalt des Herrn J. Helmesberger das beste Zeugniß abgeben dürfte.

Witwen- und Waisen-Societät.

Vor vielen Jahren hat sich hier eine Gesellschaft von Musikern und Musikdilettanten gebildet, deren Beiträge, sammt dem Ertrage der von ihnen veranstalteten Concerte, für ihre Witwen und Waisen einen Pensionsfond bilden. Die besagten Productionen finden in der Regel jährlich zweimal, zu Ostern und Weihnachten, im Burgtheater Statt, und scheinen sich das Ansehen geben zu wollen, uns große Oratorien vorzuführen, welches Vorhaben jedoch in so durchaus unkünstlerischer Weise in's Werk gesetzt wird, daß der ehrliche Musikfreund nicht recht weiß, soll er sich über die Entwürdigung der Kunst ärgern, oder das erbärmliche Possenspiel mitleidsvoll belächeln. Wenn wir einige Worte ernstlicher Mahnung hier laut werden lassen, so fühlen wir uns hauptsächlich durch die sträfliche Gleichgiltigkeit, mit welcher das Publicum diese Leistungen hinnimmt, dazu aufgefordert. Da seit dem Aufhören der in der k. k. Winterreitschule abgehaltenen großen Musikfeste keine andere Musikgesellschaft, als die der Witwen und Waisen, Oratorien aufführen läßt, so befindet sich die hiesige Musikwelt allerdings, wie Herr Hanslick in seinem schon erwähnten Aufsatze bemerkt, in einer „schmählichen Abhängigkeit von dem Programme dieser Gesellschaft, „welches in seinen jährlichen zwei Oratorien lieber jede andere, als die künstlerische Rücksicht vorwalten läßt. Bekanntlich hört Wien seit einem halben Jahrhundert fortwährend

„Haydn's „Schöpfung" und „Jahreszeiten," hie und da „wohlweislich von einem einheimischen Fabriksartikel abgelöst, „so jeden Undankbaren, der etwa gegen die stete Wiederholung „Haydn's murrte, in schrecklicher Weise zur Reue und Besinnung „bringt *)." Wenn schon gegen die Wahl der aufgeführten neuen Werke, wie gegen die stereotype Wiederholung der beiden Haydn'schen Oratorien, entschieden protestirt werden

*) So sehr wir mit dieser in so prägnanter Kürze ausgesprochenen Ansicht einverstanden sind, so wenig können wir die Worte billigen, welche Herr Hanslick hinzugefügt und welche folgendermaßen lauten: „Ueber diesen Punct haben wir vor Jahren bereits unser Herz „so gründlich und erfolglos ausgeschüttet, daß wir uns mit gutem „Gewissen jede weitere Aufregung dafür ersparen können." — Wir können unmöglich annehmen, daß die Kritik, besonders wenn sie so gehaltvoll und gediegen auftritt, wie in den Aufsätzen des Herrn Hanslick, berechtigt sei, nach Gutdünken zu reden oder zu schweigen. Eine Kritik, welche schweigt, so lange sie noch mit Ehren reden kann, spricht sich selbst das Verdammungsurtheil; nichts kann schlechten Theater- und Musikdirectoren, schlechten Sängern und Schauspielern, erwünschter sein, als eine Kritik, welche schweigt; denn wenn die ehrliche, würdige Kritik, nachdem sie etwa einmal ihr „Herz ausgeschüttet," sich „jede weitere Aufregung ersparen" zu können glaubt, so bekommt das Publicum nur mehr die bestellten Leibrecensenten und die gutmüthigen Allerweltslobhudler, sammt den unbedeutenden Tagsnotizlern zu hören — und dies muß um jeden Preis verhütet werden. Darum nur reden, so mäßig und zugleich so vernehmlich als nur irgend möglich; reden, überall wo wir uns unbefangen und competent glauben; reden, überall wo es uns gegönnt ist, mit Unparteilichkeit und Würde alles zu sagen, was wir auf dem Herzen haben; reden, ohne Scheu hundert Mal dasselbe zu sagen, denn bei jeder Wiederholung schließt sich vielleicht ein Einzelner unserer Ansicht an.

kann, wie erst gegen die Aufführung selbst, welche im günstigsten Fall blos matt und schläfrig, nach dem längst gewohnten Schlendrian vor sich geht, manchmal aber derart verfehlt ist, daß, wenn die Zuhörer eben so viel Energie besäßen, als ihnen Kunstsinn nachgerühmt wird, eine solche Herabwürdigung eines Musikwerkes nicht seit Jahren geduldet, und als ganz ordnungsmäßig hingenommen würde. Nebst der schon gerügten Wahl der aufzuführenden Werke, bei welcher man es eigens darauf abgesehen zu haben scheint, jede Aneiferung zu erneuerter Thätigkeit auf das sorgsamste zu vermeiden, trägt auch unstreitig das den Gesangs- und Instrumental-Productionen ungünstige Locale einen Theil der Schuld; das größte Hinderniß jedoch, welches sich jedem Besserungsversuch unaufhörlich entgegenstellt, besteht darin, daß die Herren Aßmayer und Randhartinger die specielle Leitung der Concerte in Händen haben, und mit der ganzen bleiernen Schwere ihres entnervenden Einflusses auf die Beschlüsse des sogenannten Comités der Gesellschaft einwirken. Diese beiden ehrenwerthen Herren sind bekanntlich als Componisten talentlos, als Leiter eines Musikinstitutes unzulänglich, als Capellmeister untauglich, — wir sagen bekanntlich, weil wir überzeugt sind, daß die hiesigen Musiker und Musikfreunde über die Richtigkeit dieses Ausspruches vollkommen einig sind. Wir hätten es nicht gewagt, ein so hartes und daher auch nicht eben leicht und angenehm auszusprechendes Urtheil zu fällen, wenn wir, nebst

unserer persönlichen Ueberzeugung, nicht auch der ungetheiltesten Beistimmung des gesammten musikalischen Publicums versichert wären; wir berufen uns daher auf alle unparteiischen Verehrer guter Kirchencompositionen, welche die Hofcapelle der Musik wegen zu besuchen pflegen, und fordern sie auf, zu erklären: ob es einem vernünftigen, musikalisch-gebildeten Zuhörer je gelungen ist, in den Werken des Herrn Aßmayer, und namentlich des Herrn Randhartinger, Spuren von musikalischer Begabung zu entdecken? — und ob die beiden Herren, und namentlich Herr Aßmayer, durch das systematische Vordrängen ihrer eigenen und einiger anderen, gleich unbedeutenden Compositionen, und das daraus entstehende Zurückdrängen der guten, älteren Werke, so wie überhaupt durch ihren dirigirenden Einfluß, dem berühmten Institute, dem sie vorzustehen die Ehre genießen, irgend einen Nutzen gebracht haben? Wir berufen uns ferner auf alle musikalischen, wenn auch noch so apathischen Besucher der in Rede stehenden Oratorien-Aufführungen, und fordern sie auf, zu erklären: ob diese Aufführungen präcis und feurig vor sich gehen, ob die Tempi richtig genommen und genau beibehalten werden, ob keine auffallenden Störungen vorkommen, ob nicht die beiden genannten Herren verantwortlich sind für das Gelingen oder Mißlingen der Productionen, ob beide das Ganze mit Umsicht, Energie und Sachkenntniß leiten, ob namentlich die problematischen Bewegungen, die Herr

Aßmayer mit seinem Tactirstab hervorbringt, irgend Jemandem als wirkliches Tactiren gelten können? Wir sind überdies fest überzeugt, daß jedes Mitglied der Witwen- und Waisensocietät, und jedes Mitglied der Hofcapelle, einzeln, unter vier Augen, und obwaltender Rücksichten wegen unter dem Siegel des strengsten Geheimnisses befragt, uns unbedingt Recht geben würde*). — Wenn nun aber durch die Lei-

*) Wären wir übrigens jemals geneigt gewesen, gegen derlei Productionen Nachsicht zu üben, so hätte uns die letztere derselben (Ostern 1853) von diesem unzeitigen Mitleid gründlich geheilt, denn sie war eine der mangelhaftesten, welche uns die Witwen- und Waisen-Societät je geboten, und zwar zum Theil durch die Wahl der von Niemand gewünschten Wiederholung des Stabat Mater von Lwoff, welches sich neben dem Beethoven'schen „Christus am Oelberg" gar traurig ausnahm, größtentheils jedoch durch die Aufführung, welche vielleicht noch nie so unverantwortlich unsicher und schwankend von Statten gegangen war. In früheren Productionen konnte man doch mit Wahrscheinlichkeit einer, theils ausgezeichneten, theils wenigstens genügenden Ausführung der Solopartien entgegensehen, denn sie waren meistens anerkannten, vorzüglichen Künstlern anvertraut, unter denen Herr Staudigl seit jeher durch seine stete Bereitwilligkeit, wie durch seinen unübertrefflichen Vortrag den ersten Platz behauptet. Dießmal hatte der treffliche Künstler in beiden Werken beinahe gar nichts zu singen; eine zweite Baßpartie wurde auf völlig störende Weise ausgeführt, Herr Erl war nicht bei Stimme, und Fräulein Fischer von Tiefensee sang die Sopranpartie! Letztere Leistung bestand aus einer beinahe ununterbrochenen Reihenfolge von Fehlern, im Stimmansatz, in der Coloratur, im Tempo, im Tact und in der Betonung. Bei den Vorträgen des Fräulein von Tiefensee, denen wir heuer nur zu oft begegneten, waren wir im Zweifel, was wir mehr anstaunen sollten: die Sicher-

stungen der Societät erwiesen ist, daß, abgesehen von dem pecuniären Zwecke, dem übrigens durch die Vorführung „einheimischer Fabriksartikel“ sicherlich kein besonderer Vorschub geleistet wird, — von der Erfüllung einer künstlerischen Aufgabe nicht im entferntesten die Rede sein kann, so muß consequenterweise auch die Frage gestellt werden, durch welche Gründe die Existenz und das öffentliche Auftreten der Societät in künstlerischer Beziehung gerechtfertigt werden kann? Wenn ein armer, fremder Virtuose, oft blos um sein kärgliches Dasein zu fristen, nicht genügend vorbereitet vor die Oeffentlichkeit tritt, so wird er von der streng-richtenden Versammlung der Kritiker und Kunstdilettanten unbarmherzig zurückgewiesen, und mit Recht, denn Kritik und Publicum haben blos nach der künstlerischen Bedeutung der Leistungen zu fragen; — wenn aber eine Gesellschaft, aus einheimischen Musikern und Dilettanten bestehend, dergleichen Lei-

---

heit, mit welcher diese Sängerin die bedeutendsten Aufgaben übernimmt, oder die Unsicherheit, mit welcher sie derselben sich entledigt! Jedenfalls hatte das Publicum Unrecht, das Dutzend freundlicher Claqueurs, welche nach dem total mißlungenen Vortrag der Arie im „Christus“ zu applaudiren anfingen, nicht strenger zurückzuweisen. Ueberall derselbe Fehler: Das Gute wird wohl nicht verkannt, aber das Schlechte zu langmüthig ertragen! Bemerkenswerth ist übrigens, daß in dem kunstsinnigen, musikalischen Wien keine bessere, beinahe möchten wir sagen keine andere Sopranistin aufzutreiben war, als Fräulein Fischer von Tiefensee! — Wo sind unsere beiden Conservatorien? wo unsere „rühmlichst bekannten“ Gesangslehrer und ihre zahllosen Schülerinnen?

stungen vorzuführen sich erkühnt, welche man selbst bei unreifen Schülern nicht entschuldigen könnte, dann findet es unser Publicum bequemer, schweigend und gähnend zuzusehen; manche darunter, welche sich durch lange Jahre an solche Productionen gewöhnt haben, bewundern die Schönheiten der Haydn'schen Meisterwerke, trotz allen Mängeln der Aufführung, die gediegensten Kritiker vermeiden es lieber, diese Concerte zu besuchen, und am folgenden Tage ist in verschiedenen Zeitungen zu lesen: „das Oratorium sei unter der umsichtigen Leitung des Herrn Aßmayer mit gewohnter Präcision aufgeführt worden, und habe sich des wiederholten Beifalls des zahlreich versammelten, kunstsinnigen Publicums zu erfreuen gehabt.“ Welch' traurige Betrachtungen ruft die Erinnerung an solche Thatsachen bei jedem vernünftigen und ehrlichen Musikfreund hervor!

Sollten einige unserer Leser der Meinung sein, wir hätten in den vorstehenden Zeilen nicht immer die verlangte Mäßigkeit des Ausdruckes bewahrt, so vermöchten wir diese Bemerkung kaum als einen Vorwurf anzunehmen. Man wird uns das Zeugniß nicht versagen, daß wir in allen unseren Beurtheilungen (im ersten wie im zweiten Bande der „Recensionen“) die nöthige Mäßigung überall bewahrt haben, wo wir uns als Gegner irgend einer künstlerischen Bestrebung erklären zu müssen glaubten; eben so wenig haben wir uns je hinreißen lassen, an irgend einer von allen Seiten bereits verurtheilten Leistung mit wohlfeilen Phrasen unsern Muth

zu fühlen; wo aber eine langjährige, fortdauernde Entwürdigung der Kunst Statt findet, welche vom Publicum allzu geduldig ertragen, von der Kritik gelobt oder vornehm ignorirt wird, da glauben wir die Stimme der unabhängigen Beurtheilung um so lauter erheben zu müssen, und würden befürchten, durch eine ruhigere, mäßigere Auffassung den Vorwurf der Gleichgiltigkeit für die Sache der Kunst zu verdienen.

Männergesangverein.

Das öffentliche periodische Wirken dieses Vereines macht es uns zur Pflicht, seiner hier zu erwähnen, während die anspruchslos-gesellige, beinahe dilettantische Tendenz desselben uns einer ausführlicheren Besprechung enthebt, besonders da es sich nicht um eine in die hiesigen Musikverhältnisse tiefeingreifende Thätigkeit handelt; der Wirkungskreis des Männergesangvereines ist vielmehr ein in engen Gränzen eingeschlossener: es dürfte daher wohl genügen, wenn wir in kurzen Worten berichten, wie diese Gränzen richtig erkannt und innerhalb derselben in den meisten Fällen das Wünschenswertheste geleistet wird. Erinnern wir vorerst daran, daß der Verein seine Entstehung und seinen überraschend schnellen Aufschwung den unausgesetzten energischen Bemühungen der Herren A. Storch und G. Barth verdankt. In neuerer Zeit werden die periodischen Productionen des Vereines, welche aus zwei im großen Redoutensaale abgehaltenen Concerten,

einer Gründungsfeier, mehreren ländlichen Sängerfahrten u. s. w. bestehen, von den Herren Barth und Stegmayer mit lobenswerthem Eifer und nicht ohne Beweise künstlerischen Verständnisses geleitet. Das Programm dieser Productionen verfällt leider durch die immer auffallender hervortretende Bedeutungslosigkeit der neueren Vocalcompositionen in die kaum abzuwendende Gefahr, flach oder eintönig zu werden, und wenn auch in den Concerten des Männergesangvereines beinahe immer mehrere Stücke zur Wiederholung verlangt, oder richtiger gesprochen, ohne daß es Jemand verl'angt, wiederholt werden, so sind es doch beinahe immer nur mehrere gemüthsreiche, immer frische Schubert'sche und einige gelungene Kreutzer'sche Werke, welche unter den musikalischen Zuhörern besondere Aufmerksamkeit erregen. Die Aufführung der Chöre von den gesammten Kräften des Vereines ist meistens sehr präcis, kräftig und doch auch gehörig nüancirt. Wir bedauern, dieses Lob nicht auf den Vortrag der Vocal-Quartette ausdehnen zu können; dieser ist selten ganz befriedigend, in manchen Fällen sogar störend, was wir unbedingt der zu schwachen Vertretung des Tenore Primo und des Basso Secondo zuschreiben müssen; es ist einleuchtend, daß durch die mühsam herausgepreßte Gaumenstimme des Tenors und durch den Mangel an einer das Ganze tragenden, tiefen, metallreichen Baßstimme, jedes Soloquartett seine eigenthümliche Wirkung einbüßen muß. Es stellt sich deutlich heraus, daß in dieser Beziehung nicht so-

wohl Mangel an fähigen, mit guter Stimme begabten Quartettsängern die Schuld trage, als vielmehr einsichtslose oder ungerechte Bevorzugung einiger mittelmäßiger Mitglieder; denn wer könnte es sonst erklärlich finden, daß manche derselben, wie z. B. der Hofschauspieler und Hofcapellsänger Herr Stein, beinahe bei jeder Gelegenheit in den Vordergrund geschoben werden? Wenn der Wiener Männergesangverein diesen Uebelstand beseitigt haben wird, dann erst wird er sich in jeder Beziehung mit den übrigen deutschen Liedertafeln messen können.

Quartett-Productionen.

Die Quartettproductionen, deren Wiederbelebung wir, dem Herrn Professor Jansa verdanken, und welche seit einigen Jahren von den Herren Joseph Helmesberger, Carl Schlesinger, Carl Heißler und Mathias Durst so erfolgreich fortgesetzt werden, können trotz des beschränkten Wirkungskreises, der dieser Gattung Musik angewiesen ist, als die festesten Stützen der Wiener Concertsaison bezeichnet werden. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß das öffentliche Produciren guter Kammermusik auf den Geschmack des größeren Publicums nur äußerst günstig einwirken kann, besonders wenn die Wahl der vorzutragenden Werke eine consequent künstlerische Richtung bekundet und die Aufführung derselben eine in allen Theilen befriedigende zu nennen ist. Daß in ersterer Beziehung die Herren Quartettunterneh-

mer die wünschenswertheste Sorgfalt und Einsicht an den Tag legen, glauben wir behaupten zu können. Beethoven, Haydn und Mozart und von den Neueren Mendelssohn, bilden in gehöriger Abwechslung die Grundpfeiler des Repertoirs, denen sich einige ältere und neuere minder hervorragende Werke, wie auch mehrere einheimische Versuche, mit mehr oder minder Glück, anschließen. Durch diese Eintheilung wird, so gut es geht, allen Geschmacksrichtungen, welche sich im Publicum kundgeben, Rechnung getragen, und daher auch, wie wir glauben, allen billigen Wünschen nach Möglichkeit entsprochen. — Nicht so ganz können wir uns mit der Aufführung der Quartette einverstanden erklären, welche zwar viel Gutes, aber doch auch manches Verfehlte bietet. Das Gelingen einer Quartettproduction beruht auf dem gleichmäßigen Zusammenwirken der vier Spielenden; dieses Zusammenwirken besteht darin, daß jeder derselben durch selbstständiges Hervortreten wie durch festes Anschmiegen an das Ganze die ihm gestellte Aufgabe löse. Diese Aufgabe ist jedoch für jedes Instrument eine andere. Viola und zweite Violine bilden die Ergänzung des Ensembles; findet es der Componist bisweilen für gut, diese beiden Stimmen, namentlich die Viola, deutlicher hervortreten zu lassen, so ändert dies nichts an ihrer ursprünglichen, eben bezeichneten Aufgabe; ihre Mitwirkung ist äußerst wichtig, aber untergeordneter Natur. Einen entscheidenden Einfluß hingegen üben die beiden anderen Instrumente, die erste Violine und das Violoncell. Dieses bil-

det das Fundament des Ganzen, denn es zeigt den Grundbaß an, der den vierstimmigen Satz trägt und erhält; jene ist, wenigstens in allen als Muster aufzustellenden Werken, die vom Componisten bevorzugte und hervorgehobene Solostimme, berufen, die schwierigsten Passagen auszuführen, die Hauptmelodien zu markiren, die eigentliche Bedeutung des Tonwerkes aufzufassen, und, unterstützt von den drei anderen Mitwirkenden, das Verständniß desselben den Zuhörern zu vermitteln. Nun trifft es sich aber, daß in den Helmesberger-schen Quartettproductionen nur die zwei Mittelstimmen durch die Herren Heißler und Durst als wahrhaft vorzüglich ausgeführt bezeichnet werden können; die beiden anderen wichtigeren hingegen nicht in gleichem Maße allen Anforderungen zu entsprechen scheinen. Herr J. Helmesberger ist ein geschickter, in gewisser Beziehung äußerst schätzbarer Violinspieler, allein die Kraft und Ueberlegenheit, die von dem Primgeiger eines Streichquartetts gefordert werden kann, dürfte er bis jetzt noch nicht genügend entwickelt haben. Wir wissen den Vortheil der geistreichen Auffassung eines Werkes wohl zu würdigen, wir ehren jedes künstlerische Streben und kennen wohl den für jeden Künstler unschätzbaren Werth der geistigen Bildung: welche künstlerische Leistung käme wohl zu Stande ohne Ueberlegung, ohne tieferes Eingehen in das Wesen des Kunstwerkes? Allein deswegen wird doch Niemand behaupten wollen, mit diesem geistigen Durchdringen der Kunst sei alles gethan, mit dem Verständniß der Aufgabe sei zugleich auch der richtige Ausdruck

dafür gefunden. Darum wird es uns wohl erlaubt sein, bei aller Anerkennung der vielen glänzenden und soliden Eigenschaften des Künstlers die Ansicht auszusprechen, sein Spiel sei in technischer Hinsicht nicht bis zu dem Grade der Ausbildung gelangt, der seinem Auffassungsvermögen entspräche und bei seinen natürlichen Anlagen erreichbar gewesen wäre. Der Mangel an Ruhe wäre wohl durch die Berücksichtigung des jugendlichen Eifers zu entschuldigen; hierin ist die Zeit mächtig genug, alles auszugleichen, wenn nur der Künstler nachhilft. Fehler anderer Art jedoch dürften wohl diesen Entschuldigungsgrund nicht finden. Die Ausführung gewisser schneller Passagen, namentlich in der hohen Applicatur, ist selten tadellos und es scheint, als wäre in der That das technische Studium, in Bezug auf Reinheit und Correctheit in der Ausführung der Verzierungen, von Herrn Helmesberger nicht sorgfältig genug ausgebildet worden. — Das hauptsächliche Bestreben der modernen Violinspieler geht darauf hinaus, durch Kraft, Feuer, Energie und Leidenschaftlichkeit, die Theilnahme ihrer Zuhörer zu erregen; da sie aber in der Regel sich eine schlechte Bogenführung angewöhnt und nicht gelernt haben, einen schönen, vollen Ton aus dem Instrumente herauszubringen, so gelingt ihnen weder das wahrhaft kräftige, markige Spiel, mit welchem sie gar so gerne imponiren möchten, noch die Leichtigkeit und Correctheit, welche sie frühzeitig vernachlässigt haben; sie fallen dann von einer Uebertreibung in die

andere, sie glauben Kraft und Gefühl zu zeigen, und werden blos rauh und süßlich. — Diese Vorwürfe, welche leider nichts weniger als übertrieben sind, beziehen sich auf eine nur zu große Anzahl moderner Violinspieler; wir können jedoch nicht verhehlen, daß wir sie in gewisser Beziehung und in gemildertem Sinne auf Herrn Helmesberger anwendbar finden, denn auch sein Ton hat bei weitem nicht die Kraft und Fülle, welche dem Primgeiger unumgänglich nöthig ist, um das ihm zukommende Uebergewicht zu behaupten. Den Mangel dieser Eigenschaften ersetzt jedoch Herr Helmesberger durch sein feuriges, den Eindruck des Ganzen auf wohlthuende Weise belebendes Spiel und seine meistens verständige, manchmal wahrhaft begeisterte Auffassung, namentlich Beethoven'scher Werke. Daß sich in einzelnen Momenten auch ein ungesuchter natürlicher Ausdruck, ein Zeugniß tiefen, ungeheuchelten Gefühles in seinem Spiele zeigt, erkennen wir bereitwilligst an; daher verstehen und billigen wir auch die Beliebtheit, deren sich Herr Helmesberger hier erfreut; wir begreifen nur nicht, warum wir deshalb auch die Fehler eines achtbaren Künstlers mit ängstlicher Sorge zu verhehlen suchen sollten, wie es ein Theil des Publicums und, wenn wir nicht irren, die gesammte Kritik für gut zu halten scheint. — Noch viel erstaunlicher dünkt es uns jedoch, daß sich bis jetzt noch keine Stimme erhob, um die Leistungen des Herrn Schlesinger als völlig ungenügend zu bezeichnen. Wir verhehlen uns die anscheinende Härte dieses

Ausspruches keineswegs, um so mehr, als er gegen einen bescheidenen, vom besten Willen erfüllten Künstler gerichtet ist; allein es liegt nun einmal in der ausgesprochenen Tendenz unserer „Recensionen," alles zu sagen, was wir als wahr erkennen, und darunter gerade das am eifrigsten hervorzuheben, was unsere nicht so sehr redseligen, als vielmehr schweigseligen Journale so gern unerwähnt lassen möchten. Herr Schlesinger ist sicherlich ein höchst achtbarer, musikalisch gebildeter Künstler, dem es nicht an Verständniß fehlen würde, um seine Aufgabe genügend zu lösen; als Concertspieler mag er Manchen gefallen, denn er besitzt einige Fertigkeit und spielt hin und wieder, sobald er das leidige Tremoliren nicht gar zu sehr mißbraucht, mit ruhigem, natürlichem Gefühle. Allein seine eckige, steife Bogenführung und der gänzliche Mangel an Ton namentlich im Baß, machen seine Mitwirkung in einem Quartett völlig illusorisch; — Herr Schlesinger könnte eben so gut gar nicht mitspielen, es käme auf eins heraus — und wenn er ja einmal kräftig auftreten will, so klingt es rauh und hart, und der volltönende kräftige Baß, die Stütze des Streich-, wie des Vocalquartetts, fehlt dennoch ganz und gar. Wir sehen darin einen sehr fühlbaren Uebelstand dieser Productionen, welcher um so mehr zu bedauern ist, als die vier Herren sonst mit viel Verständniß und Eifer zu Werke gehen und eine lobenswerthe Sorgfalt im Einstudiren bekunden, wodurch ihre Leistungen, besonders im Vortrage der schwierigeren Beethoven'schen Werke, ein wohlthuendes

Gefühl der behaglichen Sicherheit im Hörer zurücklassen. Wenn aber auch durch diese stete Rücksicht auf das Gelingen des Ganzen die gerügten einzelnen und doch auch auf das Ganze so mächtig einwirkenden Mängel theilweise verdeckt werden, so sind sie dennoch nicht minder vorhanden; in dieser Meinung werden wir uns durch den lebhaften Beifall, welchen die Quartettproductionen finden, und durch die zahlreichen Wiederholungen, die auch hier verlangt und auch hier mit staunenswerther Bereitwilligkeit geleistet werden, nicht irre machen lassen. Das Publicum, welches sich hier versammelt, ist zum Theile ein für die Concertgeber gar freundlich gesinntes, zum Theil in Sachen des Quartetts etwas unerfahrenes; wenn wir jedoch von der gespendeten Beifallssumme das Ueberschwengliche abziehen, so bleibt noch immer ein guter Theil übrig, welchen das ehrenwerthe Streben und die tüchtigen Leistungen der Herren Quartettunternehmer wohl mit vollem Recht beanspruchen können.

Concerte.

Seit undenklichen Zeiten ist Wien einer der beliebtesten Tummelplätze für fremde und einheimische, berühmte und nicht berühmte, große und kleine, unreife, halbreife und überreife Virtuosen, deren bedauerliches, wahrhaft unkünstlerisches Treiben oft genug geschildert, beklagt und verurtheilt worden ist. Um so freudiger können wir darauf hinweisen, daß sich,

bei ruhiger Betrachtung der während der letztverflossenen Jahre gegebenen Concerte eine merkliche Besserung des öffentlichen Geschmackes kund gibt. Die eigentlichen Virtuosen-Concerte haben, wenn auch im letzten Winter nicht gerade an Zahl, so doch im Allgemeinen an Beliebtheit im Publicum bedeutend verloren; die mittelmäßigen Virtuosen ziehen offenbar weniger als sonst, die Wunderkinder fast gar nicht mehr, während sich das allgemeine Interesse ernsteren Leistungen immer mehr zuwendet; zu diesem Resultate haben namentlich die Helmesberger'schen Quartettproductionen beigetragen, was wir als ein nicht hoch genug anzuschlagendes Verdienst erachten. Aus dem Programm der in den letzten Jahren abgehaltenen Concerte ist die Besserung noch deutlicher wahrzunehmen; wer sich an die Zusammenstellung dieser Programme vor zehn oder zwölf Jahren erinnert, und dieselben mit den jetzigen vergleichen will, wird uns gewiß beistimmen. Die größere Mehrzahl der Virtuosen findet sich nun bewogen, mitunter auch werthvollere Compositionen zum Vortrage zu wählen, und ihre eigenen Werke mit denen von Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Weber, Chopin u. s. w. abwechseln zu lassen; diese heroische Aufopferung trägt bei, eine Besserung im Geschmack dieser Herren, und jedenfalls, da dieselben durch ein solches Programm das Publicum anzuziehen suchen, eine Besserung im Geschmacke dieses letzteren erkennen zu lassen. Daß die classischen Piecen unter den jetzigen Concertgebern nur äußerst selten würdige Vertreter finden, ist leider nur zu

wahr. Es überschreitet die Gränzen unseres gegenwärtigen Aufsatzes, und mag daher einer andern Gelegenheit vorbehalten bleiben, ausführlicher zu beweisen, wie stundenlange Einübung irgend einer unschönen, halsbrecherischen Passage, monatlanges Studium einer technisch-schwierigen, innerlich-werthlosen Salonpiece, jahrelanges Gewöhnen an eitlen Concert-Firlefanz, lauter Beschäftigungen, bei welchen das Gefühl, der Verstand, der eigentliche musikalische Sinn des Spielers nicht einmal geweckt, geschweige denn entwickelt werden, — einen ruhigen, vernünftigen, tiefgefühlten Vortrag, namentlich auf dem Claviere, ganz unmöglich machen. Wenn wir aber ein wahrhaft schönes Spiel bei den jetzigen Virtuosen vermissen, so ist doch durch eine bessere Wahl der Concertstücke der Wunsch nach einem besseren Vortrage erweckt, die Bahn zur Erlangung desselben eröffnet.

Die letztverflossene Concertsaison (1852 — 1853) war ziemlich bunt zusammengestellt. Aus der Reihe der Concertirenden ragen besonders hervor: Fräulein Milanollo und Herr Dreischock, zwei sehr verschiedene Erscheinungen, und dennoch darin einander ähnlich, daß sie vom Virtuosenthum befangen sind, und ihnen eine höhere Welt ewig verschlossen bleibt. Herr Dreischock ist sicherlich, was Kraft und Fingerfertigkeit anbelangt, einer der besten Pianisten gegenwärtiger Zeit. Allein bei der Härte des Anschlages, deren man auf den jetzigen Clavieren zu benöthigen glaubt, bei den geisttödtenden mechanischen Uebungen, an die man sich gewöhnt,

um die modernen Clavierpiecen vorzutragen, konnte es auch Herrn Dreischock nicht gelingen, Grazie, Feinheit, Gemüth und Leidenschaftlichkeit in sein Spiel zu bringen. Seine eigenen, hin und wieder entsprechenden, öfters jedoch blos mühsam gezwungenen Compositionen spielt Herr Dreischock ungefähr in derselben forcirten, auch wohl brillanten Art, wie die meisten seiner Collegen; sein Vortrag classischer Werke ist in den meisten Fällen matt und kalt in Auffassung und Durchführung, und erhebt sich niemals über das Gewöhnliche. Fräulein Milanollo ist eine poetische Natur, aber leider in falscher Richtung geleitet, in beschränkter Anschauungsweise befangen. Mit einem herrlichen Tone und einer nicht gewöhnlichen technischen Ausbildung verbindet sie wahres Gefühl. Allein welches Talent wäre wohl so fest begründet, welches Gemüth so ausschließlich künstlerisch beseelt, welche Phantasie von so reiner Poesie durchglüht, daß der Künstler es wagen dürfte, lauter seichte, flache, nichtssagende Stücke vorzutragen, ohne Gefahr zu laufen, den besten, edelsten Theil seines Talentes auf das Spiel zu setzen? Arg genug ist es schon, wenn der Künstler dem schlechten Geschmacke zuweilen eine Concession machen zu müssen glaubt, um dem Publicum zu gefallen. Wenn aber von einer wahrhaft künstlerischen Individualität, wie Fräulein Milanollo, nicht einmal ausnahmsweise eine Concession an den guten Geschmack erwartet werden darf, dann kann eine solche Verblendung nur bedauert werden. Das Talent oder Genie, wie man es nen-

nen will, kann blos durch Studium und Reproduction ernsterer Werke seinen Kern unversehrt bewahren, seinen Entwicklungsgang ruhig verfolgen, seine Aufgabe, welche darin besteht, einen belebenden, läuternden Einfluß in der Kunstwelt auszuüben, treulich erfüllen. Je reicher der Künstler von der Natur begabt worden ist, desto strenger wird die Erfüllung dieser Aufgabe von ihm gefordert; durch die unverantwortliche Verkennung dieser Wahrheit, wie durch die speculative Richtung, welche Fräulein Milanollo ihren Productionen gibt oder geben läßt, handelt die Künstlerin ihrem Berufe gerade entgegen und vernachlässigt Eigenschaften, um deren Besitz sie von manchen minder Begabten, aber anders Gesinnten beneidet wird. Die übrigen Concerte dieser Saison erhoben sich nicht über die Mittelmäßigkeit, hin und wieder sogar nicht über die Schülerhaftigkeit. Höchstens könnten wir für den Pianisten Herrn Kuhe eine Ausnahme gelten lassen, der mit dem Vortrage ansprechender Kleinigkeiten ziemlich gefiel. Einiges Aufsehen, wenn auch nicht im günstigsten Sinne, erregten die Brüder Wieniawski; der ältere (Violinspieler) hat offenbar Talent, verschwendet dasselbe jedoch zur Erlernung blendender Kunststückchen, auf welcher falschen Bahn er wahrscheinlich durch mangelhafte Studien und zu frühzeitiges öffentliche Produciren gebracht und, allem Anscheine nach, durch Selbstüberschätzung erhalten wurde; der Mangel an tieferem Gehalte in seinem Spiel und die völlige Unbedeutendheit seines clavierspielenden Bruders waren eben

nicht geeignet, das etwas entschiedene Auftreten dieser Herren zu rechtfertigen. In solchem Falle ist es jedenfalls überflüssig, fünf Concerte zu geben, und das bei leerem, oder was gleich gilt, mit Freibillets gefülltem Hause. Manche Concertirende dieser Saison hätten uns sogar ihr zweites und Fräulein Fischer von Tiefensee ihr einziges Concert füglich ersparen können. Letztere, welche wir auch in vielen Concerten mitwirken sahen, ist im Besitze einer ungleich ausgebildeten Stimme, wie man sie in gegenwärtiger Zeit zu Dutzenden hören kann, wo man für einen passablen Ton zwei schlechte in den Kauf nehmen muß, und singt nicht gerade viel schlechter als unsere gegenwärtigen Opernsängerinnen; wir hätten daher sicherlich, man kann es uns auf's Wort glauben, die Leistungen des Fräulein von Tiefensee mit schonendem Stillschweigen übergangen, wenn diese Leistungen nicht hin und wieder einen freundschaftlichen Applaus, und in den Zeitungen einen stereotypen, unvermeidlichen Lobspruch gefunden hätten. — Es wird bei jeder passenden Gelegenheit unser eifrigstes Bestreben dahin gehen, solchen lobhudelnden Notizen den Spaß zu verderben. Damit treten wir nicht so sehr der Sängerin entgegen, als vielmehr den Berichterstattern, welche sich ungestraft erlauben möchten, nach ihrer persönlichen Willkür jede Mittelmäßigkeit in die Wolken zu erheben. — Einen bisher unbekannten, in der letzten Saison vielfach in Anspruch genommenen Baritonisten, Herrn Hardtmuth,

können wir auch nicht mit so sonderbarer Befriedigung begrüßen, wie unsere Zeitungen; das Verdienst, Schubert'sche Lieder zum Vortrage zu wählen, ist Herrn Hardtmuth allerdings dankbar anzurechnen; allein der Umstand, wie man sie vorträgt, ist doch wohl ebenfalls der Untersuchung werth. Einige Leistungen dieses Sängers, wie z. B. der Vortrag des Schubert'schen Liedes: „An die Musik," schien uns für das Vorhandensein guter Anlagen Zeugniß zu geben; gerade diese Wahrnehmung bestimmt uns jedoch, Herrn Hardtmuth auf die Ungleichheit seiner Töne, die Unsicherheit seines Anschlages, die Mangelhaftigkeit in der Betonung und Aussprache aufmerksam zu machen; besonders monoton, und überdies verfehlt durch unzeitiges Ralentiren in der Schlußphrase, schien uns der Vortrag der Schubert'schen „Ungeduld," deren vier Strophen in manchem Zuhörer das in dem Liede beschriebene Gefühl hervorzurufen geeignet waren.

Neben den Virtuosen-Concerten bilden auch noch die sogenannten musikalisch-declamatorischen Akademien einen unvermeidlichen Bestandtheil der Wiener Kunstgenüsse. Es sind dies Productionen, welche theils zu Privatzwecken, theils zu Gunsten öffentlicher Anstalten Statt finden. Durch Zudringlichkeit und Einflüsse mancher Art werden einige Schauspieler, Sänger und Musiker bewogen, eine bunte Reihe Gesangs-, Declamations- und Instrumentalpiecen, von Schiller's Glocke bis zu den Variationen auf dem Holz- und Strohinstrumente, vorzutragen; das heißt man im hiesigen Zeitungs-

style: „eine der anziehendsten Productionen, bei welcher alle „fremden und einheimischen Kunstnotabilitäten ihre Mitwirkung „freundlichst, bereitwilligst und uneigennützigst zugesagt haben.“ Das Resultat davon ist eine Gattung anständiger, oft eleganter Langweile *), — — weiter läßt sich in artistischer Beziehung nicht viel darüber sagen. Was hingegen die oft sehr problematische Wohlthätigkeit des Zweckes, den moralischen Zwang, der gegen die Künstler, ja selbst gegen einen Theil des Publicums ausgeübt wird, und dergleichen wenig erbauliche Fragen betrifft, so ist dies ein Thema, welches, in so ferne es überhaupt geeignet ist besprochen zu werden, kaum mehr in das Bereich des Theater- und Musikreferenten fallen dürfte.

Tanz- und Gartenmusik.

Wir können die Uebersicht der hiesigen Musikzustände nicht beschließen, ohne auch mit einigen Worten der Tanz- und Gartenmusik zu gedenken. Leider aber ist es uns nicht einmal in diesem beschränkten Kreise möglich, unsere Stimme lobend zu erheben; der allgemeine Verfall hat sich bis in das

*) Die humoristischen Vorlesungen des Herrn Saphir sind bekanntlich Ausnahmen, welche sich durch die Vorträge des geistreichen Schriftstellers, und durch die wirkliche Mitwirkung der beliebtesten Virtuosen, Sänger und Schauspieler von den eben besprochenen Akademien unterscheiden.

Bereich der Walzer und Polkas erstreckt; auch hier müssen wir die Gleichgiltigkeit und Blasirtheit des Publicums tadeln, auch hier der Kritik ihre allzu große Gefälligkeit vorwerfen, auch hier einem sogenannten Rufe, der uns jeder vernünftigen Berechtigung zu ermangeln scheint, entgegen treten. Die zahlreichen Musikcapellen, welche im Winter die Ballsäle, im Sommer die öffentlichen Gärten und Belustigungslocale zum Schauplatze ihrer Thätigkeit erwählen, sind meistens aus ganz tüchtigen Musikern zusammengesetzt, welche durch unermüdlichen Eifer und stete Uebung verhältnißmäßig so gelungene Productionen zu Tage fördern, wie sie vielleicht keine andere Stadt in diesem Fache zu bieten vermag. Durch den Einfluß der zwei in dieser Hinsicht berühmten Männer, Strauß und Lanner, entfaltete sich diese heitere Gattung in doppelter Richtung, nämlich: in ihren wahrhaft genialen Tanzcompositionen und deren unübertroffenem Vortrag, dann in der gelungenen Ausführung von Ouverturen, einzelnen Nummern und Potpourris aus Opern; unter Strauß Leitung wurden selbst classische Piecen, wie die Beethoven'sche „Leonore-Ouverture," mit verdientem Erfolge aufgeführt. Ueber den Ruf, den sich Lanner und Strauß durch ihre Compositionen, wie durch ihr Talent als Dirigenten (letzteres gilt besonders von Strauß), erworben haben, ist schon längst ausführlich und erschöpfend geschrieben worden. Nach Lanner's Scheiden blieb Strauß noch während einer Reihe von Jahren der würdige und einzige Beherrscher dieser Gat-

tung Musik. Als aber auch er vor vier Jahren seinem Kunstgenossen nachfolgte, da fing es an, mit den heiteren Wiener Klängen bedeutend abwärts zu gehen. Unter den hiesigen Orchestern dieser Gattung ist noch immer das Strauß'sche das beliebteste. Allein der Geist, der es vordem beseelte, ist daraus gewichen. Herr Strauß (Sohn) entwickelt besonders in seinen Soireen im Volksgarten viel Thätigkeit, und beschämte erst unlängst manche sich sehr erhaben dünkende Musikanstalt durch den Vortrag einiger Nummern aus Wagner's hier noch unbekanntem „Tannhäuser.“ Allein zum Balldirigenten und Walzercomponisten hat Herr Strauß (Sohn) nicht das mindeste Talent. Seiner Leitung mangelt die Energie, das Feuer, welches erforderlich ist, um mit einem Ballorchester die nöthige, belebende, hinreißende Wirkung zu erzielen; seine Compositionen entbehren der Melodienfrische und des eigenthümlich aneifernden Rhythmus, der einer Tanzmusik niemals fehlen soll; auch finden wir es unverantwortlich, daß Herr Strauß (Sohn) sich nicht zur Aufgabe gestellt hat, die beliebtesten Werke seines berühmten Vaters öfters zur Aufführung zu bringen; jedem Andern würden wir diese Versäumniß als einen auffallenden Mangel an musikalischem Geschmack anrechnen, wie sollen wir aber dies Verfahren Herrn Strauß (Sohn) gegenüber bezeichnen, der seine ganze Beliebtheit dem Namen seines Vaters verdankt? denn offenbar ist es dieser Name, unterstützt von einigen alljährlich wiederkehrenden Zeitungsnotizen, welcher hinreicht, um

eine Anzahl sonst vernünftiger Leute über die Begabung eines Componisten und Dirigenten zu täuschen. Wie lange wird das Publicum sein gesundes Urtheil einem so albernen Autoritätsglauben zum Opfer bringen?!